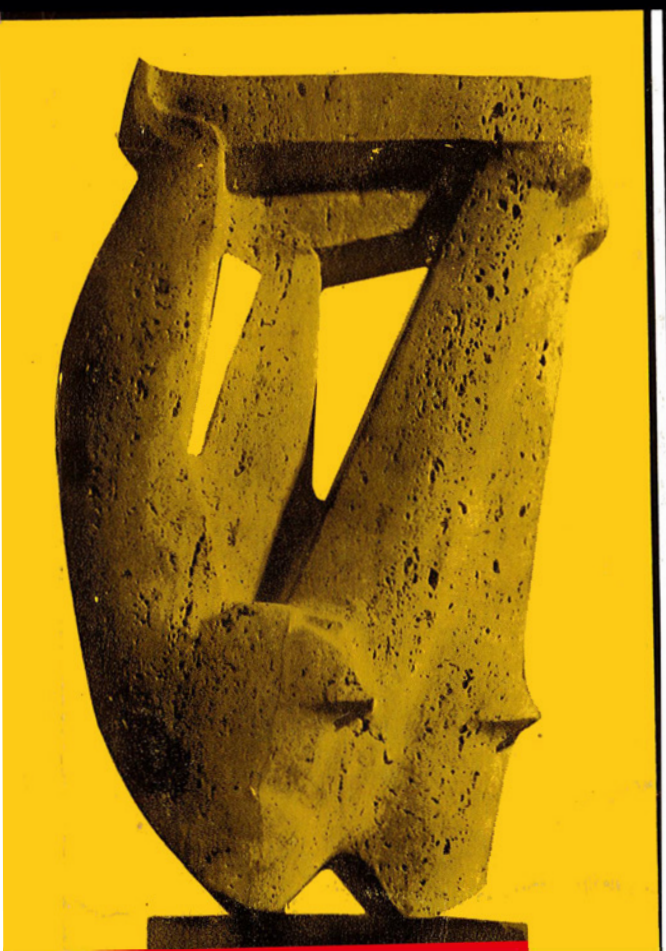
REVUE ROUMAINE

4/'76



ART-IDÉOLOGIE -POLITIQUE

DANS UN ESPRIT PROFONDÉMENT CRÉATEUR • RELATIONS DIALECTIQUES • L'IDÉOLOGIE AUJOURD'HUI • ATTITUDE ET CONNAISSANCE • CONVERGENCE DANS LA DIVERSITÉ • AFFIRMATION DU POLITIQUE • ART ET ENGAGEMENT CIVIQUE

— La vie littéraire et artistique —

XXXe ANNÉE

Publication trimestrielle
de littérature et d'art,
paraissant en français, russe,
anglais et allemand

Rédaction et administration:
1, PIAŢA SCÎNTEII
BUCAREST
Téléphone: 17.38.36

En couverture
CONSTANTIN LUCACI: Bâtisseurs

SOMMAIRE

ART — IDÉOLOGIE — POLITIQUE

NICOLAE MORARU 3 DANS UN ESPRIT PROFONDÉMENT CRÉATEUR
GHEORGHE STROÏA 10 RELATIONS DIALECTIQUES

Poèmes

MIHAÏ BENIUC 15 CEUX QUI ACCOMPLISSENT DES MIRACLES
ION BRAD 16 INSCRIPTIONS
FRANZ JOHANNES BULHARDT 16 OÙ QUE JE SOIS
MIRCEA DINESCU 17 CHEZ NOUS
EUGEN JEBELEANU 19 OUI ET NON
ADRIAN PĂUNESCU 20 AU BOUT DES LARMES
MARIN SORESCU 21 LE MUSÉE DU VILLAGE
ZAHARIA STANCU 22 DEPUIS LA LUNE
NICHITA STĂNESCU 23 SEPTIÈME ÉLÉGIE

Prose

PAUL GEORGESCU 24 AVANT LE SILENCE (*extraits*)

Commentaires

RADU FLORIAN 72 L'IDÉOLOGIE, AUJOURD'HUI
ION IANOȘI 79 ATTITUDE ET CONNAISSANCE
DUMITRU MICOU 82 CONVERGENCE DANS LA DIVERSITÉ
PETRE PÂNZARU 87 AFFIRMATION DU POLITIQUE

Art et engagement civique

AUREL BARANGA 93 L'ART DU PATHOS CRÉATEUR
THEODOR BRATU 94 SOLIDAIRE DE CEUX DANS LES RANGS DESQUELS JE SUIS N
ANTON BREITENHOFER 95 LA LITTÉRATURE VA DE PAIR AVEC LA VIE
GHEORGHE DUMITRESCU 96 DES IDÉAUX SANS LESQUELS ON NE SAURAIT VIVRE
MARIN GHERASIM 97 MÉDITER INTENSÉMENT SUR LA CONDITION HUMAINE

DAN GRIGORESCU 98 L'ART DE LA CITÉ
RADU IONESCU 99 SUR QUOI NOUS APPUYONS-NOUS?
ION IRIMESCU 100 INSISTANCE SUR LA FIGURE HUMAINE
ALEXANDRU IVASIUC 101 LA PROSE ET L'ESPRIT DU TEMPS
MIRCEA MUREŞAN 103 LE CHOIX D'UN CHEMIN
FRANCISC PĂCURARIU 104 LES TATOUAGES DU TEMPS
TITUS POPOVICI 106 UNE VISION LUCIDE DE L'HISTOIRE
ION SĂLIŞTEANU 107 DISCERNER, OPTER
ANDRAS SÜTÖ 108 LA CONDITION DE L'UNIVERSALITÉ
TRAIAN ŞELMARU 109 IMPLICATION DANS LE DÉBAT
ION VLAŞIU 110 LES ARTS DONNENT À LA VIE UN NIMBE DE LUMIÈRE
AL. VOÏTIN 111 L'APOLITISME DE L'ART? ÇA N'EXISTE PAS !

ANNIVERSAIRES DE L'UNESCO

FLORIN MIHĂÏLESCU 113 REVANCHE DE LA CRÉATION
(CENTENAIRE D'HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU)

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Livres

MARTA CUÏBUŞ 116 RADU BOUREANU: *LA PLANÈTE PURE*
117 ION HOREA: *L'OLIVIER DE PLATON*
NICOLAE BÂRNA 118 NICHITA STĂNESCU — LAURÉAT DU PRIX « HERDER »
119 IGNAT FLORIAN BOCIORT: *THÉORIE DU PROGRÈS LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE*
121 VALERIU CRISTEA: *LE DOMAINE DE LA CRITIQUE*
VOÏCU BUGARIU 122 MIRCEA MALIŢA; *FILS ET NŒUDS*
RADU SOMMER 123 LA COLLECTION « IDÉES CONTEMPORAINES »
MIRCEA CONSTANTINESCU 127 AL. SIMION: *LE BLOC DE MARBRE*
NICOLAE MANOLESCU 128 CONSTANTIN ŢOÏU: *LA GALERIE À VIGNE VIERGE*
NICOLAE MECOU 130 ADELA POPESCU: *ENTRE NOUS, LE TEMPS*

Théâtre — Cinéma

M. CONSTANTINIU 131 CENT-VINGT-CINQUIÈME ANNIVERSAIRE DU THÉÂTRE NATIONAL DE CRAÏOVA
ANDRIANA FIANU 135 UN CENTENAIRE
MELANIA CHIRIACESCU 100 *DE L'AUTRE CÔTÉ DU PONT* * *POMMES ROUGES*

Arts

RADU IONESCU 144 LUCIA DEM. BĂLĂCESCU
OLGA BUŞNEAG 145 LA DIMENSION DE L'HISTOIRE DANS LA PEINTURE DE VIRGIL ALMĂŞANU * VAL GHEORGHIU * CSABA ZEMLÉNYI
ADINA NANU 148 JOUETS POUR ADULTES
HORIA HORŞIA 149 INSTANTANÉ SUR LES ARTS DÉCORATIFS
PAUL CONSTANTIN 151 UN FRESQUISTE MODERNE: COSTIN PETRESCU

Musique

COSTIN CAZABAN 154 L'ENSEMBLE DE CHAMBRE *MUSICA NOVA*
LUMINIŢA VARTOLOMEÏ 155 CHRONIQUE DU DISQUE

NOUVELLES DE L'ÉDITION

NOS COLLABORATEURS

DANS UN ESPRIT PROFONDÉMENT CRÉATEUR

par NICOLAE MORARU

Vers le milieu du VIIe siècle de notre ère, Anania Siracatzi, un grand penseur arménien, disait : « Les hommes habituent leur pensée à connaître le monde et y parviennent par trois voies d'action : contempler, écouter et voyager. » A y bien réfléchir, on se rend compte que les trois routes préconisées, non seulement convergent vers le même but, mais encore définissent le même objet de la réflexion humaine que constitue la réalité environnante sous tous ses aspects : nature, société, homme. Cet univers, dont la vie humaine constitue l'élément nodal, est susceptible d'être connu, compris, apprécié. Dans quel but, cependant ? Quel que soit le nombre de réponses données au cours de centaines et de milliers d'années, depuis celles des philosophes de l'antiquité, il était impossible que leurs conclusions n'aboutissent pas au même point : nous connaissons pour nous expliquer, pour transformer. Et quelqu'aspect que revêtent les efforts humains, nous travaillons, nous étudions, non seulement pour nous procurer le strict nécessaire immédiat, mais aussi pour pénétrer les secrets de la réalité qui nous entoure, celle de la nature et de la société, dont le chef-d'œuvre est l'homme lui-même. Il est indéniable que l'être humain, avec ses lumières et ses ombres, est la synthèse supérieure, la plus haute forme d'organisation de la matière, partie intégrante de la nature, être qui, dans le processus de son propre perfectionnement, s'est délimité des éléments environnants, a pris conscience de soi, et, par sa connaissance et son développement propres, est arrivé à agir dans l'esprit des lois objectives qui gouvernent la réalité, entendue comme un tout unitaire dans l'infinie diversité des parties composantes. Graduellement, l'homme a cessé d'être le grain de sable charrié par les éléments de la nature et, gravissant un à un les échelons du progrès, il est devenu le sujet toujours plus conscient d'actions transformatrices, un démiurge, un forgeur du nouveau.

Il ne peut être évidemment question de l'homme solitaire, retranché de ses semblables, rompu de la société, de la collectivité. Fondée sur l'essence matérielle de l'existence, voici qu'est apparue la conscience sociale, la conscience de soi des familles, de la *gens*, des classes, des nations, des peuples. Dans la relation dialectique, complexe et contradictoire, homme-société-nature et au cours des diverses étapes historiques du développement de l'humanité, les qualités de l'homme, se ciselant et se perfectionnant, ont donné à celui-ci le pouvoir de la connaissance, de l'analyse et de la synthèse, qui ont libéré des capacités créatrices immenses et ont ajouté à la nature ce qui ne se trouve dans aucun autre de ses

domaines de manifestation : la vie spirituelle. Autonome jusqu'à un certain point, la vie spirituelle a toujours été indirectement conditionnée et déterminée par l'existence matérielle; elle a été et elle est partie intégrante de l'ensemble de ce qui constitue la vie sociale, et se développe avec elle sans qu'il s'agisse cependant de processus rectilignes et parfaitement parallèles. A son tour, la conscience sociale est devenue une force en état d'intervenir dans les processus propres à la nature même. C'est dans ce cadre que sont apparues et se sont constituées les formes de la conscience sociale, que se sont développés la science, la littérature et l'art, bref tout ce qu'embrasse la vaste sphère de la culture, partie intégrante de la civilisation humaine.

L'histoire est là pour démontrer que l'élargissement continuel de l'horizon de la connaissance, que la compréhension scientifique des lois de développement propres de la nature, de la société et de la pensée, que le niveau scientifique et culturel toujours plus élevé exercent une influence des plus puissantes sur l'évolution des forces et des relations de production; acquérant la valabilité d'une force matérielle dans le processus de transformation révolutionnaire de la société, les idées jouent un rôle prépondérant dans le progrès de l'humanité. A son tour, l'histoire du peuple roumain est une expression de l'unité dialectique et de l'interaction des forces de production, dans leur incessant développement, avec les relations de production et avec les relations sociales, qui ont déterminé la conscience du peuple et son combat pour la libération sociale et nationale, contre la domination étrangère, pour la liberté et l'indépendance. Fait qui n'a pas manqué de poser son empreinte sur le caractère des hommes de ces parages, assoiffés de vérité et de justice, âpres et courageux au combat, désireux d'êtres maîtres de leurs destinées. Des siècles durant, cette manière d'être a servi de guide au Roumain, aussi bien lors de la formation des Etats féodaux, que tout au long de quatre siècles de luttes contre la domination étrangère, alors qu'il devait livrer de dures batailles pour défendre son entité même. Elle lui a donné la force de lutter et d'obtenir l'unité d'Etat et l'indépendance, suivies de l'intégrité nationale. Ce sont ces conditions qui ont délimité et cristallisé les traits distinctifs du peuple roumain. Et ce sont elles encore qui ont déterminé la spécificité de la création artistique de celui-ci, qu'il s'agisse de l'immense trésor folklorique dont l'ancienneté se perd dans la nuit des temps, ou de la création littéraire et artistique qui, accompagnant l'histoire de sa formation tout au long de son déroulement, a connu de grands épanouissements juste aux moments cruciaux de la lutte du peuple.

La vie a démontré l'étroite interdépendance de la pensée et de l'action, le fait que reflétant la vie des hommes dans toute sa complexité, la création littéraire et artistique a toujours été l'une des modalités d'expression non seulement de la conscience roumaine de soi, mais aussi un important levier dynamique pour tous les soulèvements sociaux et nationaux d'envergure qu'il a été donné aux Roumains de connaître siècle après siècle. Et s'il est vrai que la politique est une forme d'activité comprenant les relations entre classes, nations et autres groupes sociaux en lutte pour la construction, la consolidation et le maintien d'un certain régime social, s'il est vrai aussi que la politique est l'activité sociale qui s'oriente vers la transformation révolutionnaire des structures sociales périmées, alors s'explique pourquoi, si étroitement liée à tout ce qu'exprime l'âme roumaine, la création littéraire et artistique n'a jamais cessé — consciemment ou pas — d'être pénétrée de l'esprit politique de l'élan libérateur, toujours marqué au coin des idées les plus généreuses aux différentes étapes de l'histoire. Aussi est-ce à juste titre que le président Nicolae Ceaușescu soulignait que : « D'une primordiale importance, pour la survivance et le développement ininterrompu de notre peuple sur de multiples plans, ont été la conservation et l'enrichissement de la langue, de même que la création artistique populaire qui, sans relâche, a ciselé la langue ancestrale, cultivé les vertus du peuple, ses traditions avancées et ses coutumes, a sans cesse élargi son horizon culturel. Les ballades, les « doïnas », les chants de haïdouks, la poésie et le conte, l'art de la céramique, la sculpture sur bois et sur pierre, les tissus et le costume populaire composent un inestimable trésor spirituel, reflet on ne peut plus éloquent des ressources créatrices et du génie de notre peuple, de son inextinguible amour du beau, son humanisme, sa soif de justice et de vérité. L'essor enregistré par la littérature et l'art, notamment dans la seconde moitié du siècle dernier, a justement sa source dans la richesse sans égale de ce merveilleux trésor de notre art populaire. Significatif, en ce sens, est le fait que l'épanouissement de la poésie, des arts plastiques et de la musique modernes dans notre pays a coïncidé avec une ample activité s'attachant à recueillir et à mettre en valeur le trésor folklorique. » Ce n'est nullement un hasard si la formation de la conscience nationale et l'élan des forces sociales avancées lors des révolutions de 1821 et de 1848 ont été accompagnés par une vaste activité philosophique, politique, idéologique, littéraire et artistique. Quant à la formation, en 1859, de l'Etat national en suite de l'Union des Principautés (marquant l'entrée de la Roumanie dans une nouvelle étape de son évolution historique)

et à la conquête de l'indépendance en 1877, elles ont exercé une profonde influence sur tout le développement social et se sont accompagnées de l'épanouissement de la science, de la littérature et de l'art roumains. Tout ceci, évidemment, dans les limites imposées par la nature du régime social bourgeois-agrarien. Il est cependant à souligner qu'à cette époque, l'activité littéraire et artistique dans sa quasi-totalité s'abreuve aux grandes idées généreuses de liberté et d'indépendance, que la création plastique, musicale et littéraire, pénétrée de sentiments profondément patriotiques, en devient le porteur. A la fin du XIXe siècle, l'Etat roumain moderne présente aussi le tableau d'une importante activité de la jeune classe ouvrière qui affirme son credo d'émancipation et véhicule les idéaux les plus révolutionnaires. L'union de la lutte spontanée des masses prolétariennes et des idées du socialisme scientifique a conduit à l'intensification du mouvement révolutionnaire et à la création, en 1893, du Parti Social-Démocrate des Ouvriers de Roumanie. La présence du premier parti marxiste dans la vie du pays s'est fait ressentir de plus en plus fort depuis lors et a exercé, pratiquement, une influence marquante dans toutes les confrontations sociales qui ont eu lieu et dans tous les débats autour de la culture et de l'idéologie. Le mouvement culturel en plein développement, qui répondait aux besoins objectifs de la société et à la soif de connaissance des masses, était marqué par l'influence des idéaux révolutionnaires de la classe ouvrière; quant aux grands créateurs d'art du temps, qui se situaient sur des positions idéologiques avancées, ils étaient souvent liés au parti du prolétariat.

Les événements mémorables qui ont secoué le monde entier dès les premières décennies de notre siècle, la guerre mondiale et la Grande Révolution Socialiste d'Octobre, ont eu en Roumanie un écho tout particulier. La réunion de la Transylvanie au Pays et la formation de l'Etat roumain national unitaire — produit légique du développement du peuple roumain — ont fait que la Roumanie entre dans un nouveau stade d'évolution. L'histoire des années qui ont suivi offre le tableau d'âpres luttes sociales où se trouvaient, d'un côté, la réaction bourgeoise-agrarienne, appuyée par les monopoles étrangers, de l'autre les forces progressistes, populaires, avec, à leur tête, le jeune Parti Communiste Roumain, fondé en 1921. En peu de temps, le parti des communistes s'est avéré la force politique la plus lucide, dotée d'une stratégie et d'une tactique scientifiquement élaborées et guidant les masses dans la lutte pour la réalisation des idéaux de liberté, d'indépendance, d'équité et de progrès de notre peuple. Le chemin a été rude, semé d'innombrables sacrifices. Il a réclamé un immense travail de clarification, d'union des masses populaires, de toutes les forces patriotiques, démocratiques, antifascistes en un seul front de lutte contre la réaction, contre le fascisme, contre la clique dominante qui, finalement, a trahi le peuple roumain et a entraîné le pays, contre sa volonté, dans la guerre injuste menée par l'Allemagne hitlérienne. Dans les graves circonstances historiques, alors que le pays se trouvait au bord de l'abîme, les communistes ont poursuivi leur lutte difficile contre la dictature militaire et fasciste, ont rassemblé en un front patriotique unique toutes les forces antifascistes et ont conduit l'insurrection nationale armée antifasciste et antiimpérialiste.

Il nous faut mentionner que dans ces combats historiques par leur importance, tout ce que l'intellectualité roumaine avait de meilleur et de plus avancé a rejoint la lutte du peuple. Les savants, les écrivains, les artistes roumains ont fait cause commune avec les forces progressistes, avec les forces révolutionnaires. Par leur position politique militante, par leurs œuvres enthousiastes, ils se sont trouvés aux côtés de ceux qui participaient à la lutte libératrice. Et si les années suivantes ont marqué, particulièrement du point de vue qualitatif, une étape nouvelle dans l'histoire du peuple roumain, si la révolution populaire, puis la révolution socialiste, ont raffermi les assises d'un nouveau régime social, le processus tumultueux des transformations s'est accompagné d'une formidable révolution culturelle, celle qui a vraiment rendu au peuple le trésor des valeurs forgées au cours des siècles et qui a créé les conditions d'un vertigineux et incessant développement culturel.

Partie intégrante de la révolution sociale qui a mis fin chez nous à l'exploitation de l'homme par l'homme et qui a déterminé un développement accéléré des forces et des relations de production, la révolution dans la culture a fait que la science, la littérature et l'art, accessibles naguère au seul petit nombre de nantis et d'« élus », deviennent le bien de tous ceux qui travaillent, créent et rêvent. En peu de temps, la plaie endémique de l'analphabétisme a été liquidée et on en est arrivé peu à peu à la généralisation obligatoire de l'école de dix ans; aujourd'hui, dans la Roumanie socialiste, sur une population de 21 millions d'habitants, on compte plus de 4 millions d'élèves et 160.000 étudiants; ajoutons que 330.000 élèves et étudiants font leurs études dans les langues des nationalités cohabitantes. Contre quatre centres universitaires autrefois, dix-neuf de nos villes ont aujourd'hui des institutions d'enseignement supérieur. Le livre est devenu, pour chacun des citoyens du pays, un excellent ami. Rien qu'en 1975 ont été publiés 3.900 titres

tirés à 65 millions d'exemplaires, sur lesquels 340 titres à 3 millions d'exemplaires écrits dans les langues des nationalités cohabitantes. Ce pays qui, trente ans plus tôt, ne comptait en tout que 15 théâtres, pour la plupart appartenant à des compagnies privées, possède aujourd'hui 145 institutions théâtrales et musicales d'Etat, dont 14 emploient les langues des nationalités cohabitantes. Nous disposons de 21.000 bibliothèques, soit de quelque 140 millions de volumes, de 360 musées parsemés dans le pays tout entier, de 700 maisons de la culture et de 2.700 foyers culturels villageois; nous possédons plus d'un millier d'universités populaires. Le mouvement des artistes amateurs englobe plus de 400.000 participants actifs organisés en quelque 30.000 formations artistiques : chant, théâtre, chorégraphie, etc. Parmi elles 2.500 utilisent exclusivement les langues des nationalités cohabitantes et 4.500 présentent leurs programmes en deux langues, dont le roumain. Aujourd'hui, il y a en Roumanie socialiste 31 quotidiens tirés pour chaque numéro à 3.560.000 exemplaires, 444 revues et publications diverses tirant à 7.700.000 exemplaires. Parmi celles-ci, 51 paraissent dans les langues des nationalités cohabitantes, à 720.000 exemplaires par numéro. Il va de soi que cela implique l'allocation par l'Etat roumain de fonds importants aux besoins culturels (en 1975, ils représentaient rien moins que 7.500 lei par famille); cela implique en même temps un cadre d'organisation adéquat et un personnel dûment qualifié, mais plus que tout, un *climat* propice à la vaste activité créatrice mise au service des masses populaires auxquelles elle s'adresse.

★

L'on sait que, même lorsqu'il était clandestin, le parti des communistes roumains n'a manifesté que respect et intérêt vis-à-vis de la culture. Pour le parti révolutionnaire de la classe ouvrière, le fait d'intégrer la création culturelle et scientifique est tout naturel; il découle des postulats mêmes d'où il part, des objectifs qu'il poursuit, et de la voie des transformations économiques et sociales qu'il préconise. Ce n'est pas comme un idéal lointain, mais comme un problème concret de la construction économique et sociale, éthique et spirituelle que se dessinent la transformation radicale de la société, la création d'un nouveau régime qui place en son centre l'homme, son bien-être matériel et spirituel, la liquidation du retard économique, la garantie de l'indépendance et de la liberté, de l'équité sociale et de la propreté morale, le développement multilatéral de la personnalité humaine. Si, dans le temps, la culture s'alliait à la lutte révolutionnaire en vue du renversement d'un régime injuste et détesté, elle devient, dans les conditions nouvelles, un levier de grande importance pour la formation, la consolidation et le développement de la société socialiste. Dès lors que la classe ouvrière, que les travailleurs détiennent le pouvoir, la promotion, le développement de la culture deviennent un trait de la *politique d'Etat*, partie intégrante de la stratégie et de la tactique révolutionnaires, une composante précieuse de la transformation sociale concrète visant l'édification de la société socialiste multilatéralement développée, laquelle ouvrira les voies de l'édification du communisme en Roumanie. Voilà pourquoi, naguère comme à présent, attachée à tout ce qui est pensée avancée, révolutionnaire, à tout ce qui est élan créateur, l'action du parti communiste intègre les problèmes de la culture à tout l'ensemble de la transformation révolutionnaire, des modifications économiques, sociales et humaines effectuées à des paramètres inconnus jusqu'ici. Voilà pourquoi les Congrès du Parti Communiste de même que les réunions plénières de son Comité Central jugent tout naturel de s'occuper des problèmes de la culture comme de tous les secteurs de la vie matérielle et spirituelle de ce peuple, en élaborant les coordonnées du développement de tout l'ensemble économique, social et culturel, de même que celles qui sont propres à chaque domaine pris séparément.

Mais il ne saurait être question de réduire tous les secteurs de l'activité économique, sociale, culturelle et scientifique au même dénominateur. Au contraire, notre parti et notre Etat guident chaque secteur séparément, compte tenu de ce qui lui est spécifique, de ce qui lui est propre. Abordant la société comme un tout unitaire, ils la conçoivent dans toute sa diversité, dans toute la spécificité de ses parties composantes, en traçant les tâches propres à chacune d'elles. Il est vrai que dans un passé plus ou moins éloigné, des erreurs ont été commises à ce point de vue. Mais loin de représenter *la ligne du parti*, ses appréciations, sa position scientifiquement élaborée, elles constituaient justement des déviations aux principes marxistes-léninistes suivis avec esprit de suite par le parti. Commises par tel ou tel des militants aux responsabilités variées, ces erreurs ont été combattues et peu à peu éliminées. Elles n'en ont pas moins causé, en leur temps, assez de difficultés et de tracas, et même constitué, dans divers domaines, des freins temporaires pour le développement. Cependant l'orientation générale des efforts créateurs dans tous les secteurs de l'activité économique, sociale, scientifique et culturelle a reçu l'impulsion des analyses scientifiques, solidement élaborées, concernant le développement général de

notre société. Confrontées à la pratique constructive, elles ont démontré la juste application des vérités généralement valables dans les conditions concrètes, spécifiques de notre pays; elles ont démontré la capacité créatrice du Parti Communiste Roumain qui prend en considération tout le patrimoine historique de ce peuple, compte tenu des conditions de développement de la société roumaine, de tous les éléments propres à la nature et à la pensée de notre nation.

Et s'il est vrai que du point de vue structural la politique est un sous-ensemble du système social qui inclut la conscience politique, les relations politiques, ainsi que les institutions adéquates et les organisations politiques, il va de soi que, dans les conditions de l'édification de l'Etat socialiste, dans le processus tout entier de la consolidation et du développement de celui-ci comme expression du régime socialiste, les problèmes liés à la vie spirituelle de l'homme, à la conscience sociale active, à ses formes, supposent l'intérêt majeur de notre parti et de notre Etat à l'égard de la culture, de l'art et de la littérature. Il n'est plus nécessaire de démontrer que la culture s'avère un levier vérifié et indispensable au processus de développement de la société, qu'elle est un domaine fondamental pour la formation de l'homme nouveau, citoyen de ce nouveau type d'Etat, constructeur actif et conscient du socialisme. La réalité démontre que, dans ce contexte, l'homme est à la fois l'objet et le sujet de l'historique transformation sociale et humaine. Jamais n'a existé dans l'histoire de l'humanité un régime social auquel la culture, dans son ensemble, la littérature et l'art en particulier aient été, de quelque façon que ce soit, indifférents. Si le problème peut être posé, il faut se demander de *quelle sorte de culture* il s'agit, de *quelles idées et conceptions du monde* elle embrasse et exprime. Et il n'est plus question alors de la mesure dans laquelle la littérature et l'art sont reliés à la politique, à la philosophie et à l'idéologie, mais de *la nature* du régime social respectif, des buts poursuivis par les classes dominantes au pouvoir dans la société respective, de l'attitude progressiste ou rétrograde devant ce qui constitue la marche en avant de l'humanité. Et ceci, quelle que soit la position affichée par les porte-paroles, autorisés ou non, de ces classes. Car, finalement, seule la criminelle démence nazie pouvait faire affirmer que: « Lorsque j'entends le mot culture, j'ai envie de sortir mon pistolet. » Ce qui n'a d'ailleurs pas empêché Goering de piller dans un but personnel tous les musées d'Europe. Pas tellement, il est vrai, pour la valeur intrinsèque des tableaux, mais pour ce qu'ils représentaient convertis en espèces.

Ce que nous venons de montrer explique, croyons-nous, pourquoi, guidé par le parti et dans le cadre du Front de l'Unité Socialiste — le forum de la plus large et de la plus démocratique participation des masses populaires à la direction des différents secteurs d'activité — a eu lieu au mois de juin de l'année en cours le premier Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste de Roumanie. L'événement a été accueilli dans divers pays de l'étranger avec intérêt, avec curiosité et, dans certains cas isolés, avec une certaine surprise. La rédaction même de notre revue, avant et pendant le déroulement des travaux du Congrès, s'est vu poser maintes questions par les lecteurs et les visiteurs étrangers au sujet de cet important forum auquel ont participé, en tant que délégués ou qu'invités, non moins de 6.600 personnes, intellectuels de tous les domaines, militants culturels à différents niveaux, écrivains, artistes, militants du parti et de diverses organisations collectives et de masse. Dès le début, le Congrès, y compris les préparatifs qui l'ont précédé, s'est dessiné comme un événement particulièrement important, faisant partie de l'ensemble de l'activité créatrice déployée, sous la direction du parti, par le peuple tout entier pour l'édification de la société socialiste multilatéralement développée. Il s'agit, au fond, d'une réunion organisée à l'échelle nationale, comme tant d'autres dans le cadre desquelles sont débattues avec les représentants directs des masses populaires les modalités permettant la réalisation pratique des décisions fondamentales prises par le XIe Congrès du Parti Communiste Roumain.

Il est significatif que ce Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste ait été précédé, des mois durant, par de larges débats dans toutes les organisations de parti, dans les organisations civiques, la presse et la radiotélévision, portant sur l'ensemble de l'activité politico-éducative et culturelle-artistique du pays. Les débats préfiguraient le bilan de la vaste activité consacrée à l'élargissement de l'horizon de culture des masses et au développement de leur conscience révolutionnaire, telle qu'elle se dessinait à l'issue des cinq années écoulées depuis l'adoption du Programme idéologique du parti, devenu partie intégrante de son Programme d'édification de la société socialiste multilatéralement développée et de marche en avant de la Roumanie vers le communisme adopté au XIe Congrès du Parti Communiste Roumain. L'analyse effectuée, les débats animés qui ont eu lieu et à la base desquels se trouvait l'exposé présenté par le président Nicolae Ceaușescu, ont permis de constater que de remarquables succès ont été obtenus sur la voie de la

formation de l'homme nouveau, de l'élargissement de son horizon de connaissances, de sa meilleure éducation idéologique, scientifique et culturelle, du développement de ses hautes qualités éthiques — le tout étant hautement nécessaire à notre époque, où chaque citoyen est appelé à prendre une part active et à contribuer d'une manière créatrice à la réalisation des tâches historiques que nous nous sommes proposées. Il faut remarquer par ailleurs que les débats ont mis aussi en évidence les lacunes existant encore dans différents domaines, et ont soumis à la discussion un grand nombre de propositions en vue d'y porter remède.

En dehors de la signification intrinsèque des débats sur le plan théorique et pratique, en dehors des précieux jalons établis pour chaque secteur en vue de son développement ultérieur, le Congrès a constitué une expression éloquente du démocratisme du régime socialiste roumain. Au centre des débats se sont trouvés les problèmes essentiels de l'idéologie et de la culture roumaines; on a constaté l'intérêt profond de notre peuple tout entier devant le relèvement, au plus haut niveau, du travail éducatif et de la vie spirituelle, et l'on a pu remarquer l'indéniable accroissement de la conscience révolutionnaire. Et c'est justement pourquoi il a été décidé dans les conclusions du Congrès de rendre institutionnelle cette forme de larges débats des problèmes de l'idéologie et de la culture, de sorte que dans le système de la démocratie socialiste roumaine, il existe la modalité de faire participer le peuple tout entier aux débats concernant la formation de la nouvelle conscience chez les hommes de chez nous. Tout en soulignant les problèmes se rattachant à la conscience, à la formation de l'homme nouveau, le Congrès a mis en garde contre toute compréhension qui nivellerait, qui ne tiendrait pas compte de la spécificité de l'activité spirituelle et, en général, de la personnalité distincte de chaque individualité humaine. A ce sujet, le président Nicolae Ceaușescu soulignait dans son discours de clôture qu': « Il est hors de doute que dans l'activité éducative nous devons avoir sans cesse en vue le fait que chaque homme a son individualité et sa personnalité nettement distinctes. C'est pourquoi, tout en armant les hommes des conquêtes les plus avancées de la connaissance, nous devons développer les valeurs morales et les vertus humaines propres à chaque citoyen, en étroite concordance cependant avec la pensée philosophique et l'éthique sociale révolutionnaire, qui caractérisent notre nouveau régime, socialiste et communiste. Il faut que les choses soient parfaitement claires : nous ne nous proposons pas et ne pouvons pas nous proposer d'uniformiser les hommes. Ce serait une absurdité, un non-sens. Nous agissons en vue de former un homme pleinement humain, pourvu d'une formation multilatérale, un communiste pleinement humain. Nous voulons créer les conditions les plus propices pour que les hommes puissent généreusement se manifester dans tous les domaines de la vie sociale, chacun avec ses capacités, sa personnalité, sa manière d'être, dans l'esprit commun à toute la société, celui de l'amour de la justice et de la vérité, du courage et de la probité, de la simplicité, de la décision d'œuvrer avec ses semblables à son propre bonheur, au bonheur de toute la société. »

Sans doute, la formation de l'homme nouveau — nécessité objective pressante dans l'étape historique que nous traversons — ne peut être comprise comme une campagne quelconque, passagère, ni comme un effort persuasif simpliste, et non plus comme une action strictement limitée dans le temps. La formation de l'homme nouveau, ce prototype humain du communisme, ne peut être obtenue — ainsi qu'il a d'ailleurs été précisé au Congrès — à l'issue d'un ou de plusieurs plans quinquennaux. Il s'agit d'un processus de longue durée, d'une grande complexité et d'une ampleur encore inconnue, se rattachant à tout le processus du développement économico-social. La formation de l'homme nouveau, la mise en valeur des qualités propres à la conscience avancée supposent une activité patiente mais intense en vue de combattre et de supprimer dans la conscience humaine les taches de rouille propres à une mentalité héritée d'une autre époque, faite d'habitudes et de conceptions retardataires, qui freinent l'effort de cultiver une attitude nouvelle, révolutionnaire à l'égard du travail et de la vie, à l'égard de la société et de l'homme, des principes véritablement nouveaux, fondés sur l'honnêteté et la vérité, l'équité et le courage, la modestie et l'esprit créateur. Et ce n'est pas un hasard si un accent a été mis au Congrès sur la nécessité d'intensifier l'éducation des masses dans l'esprit du patriotisme socialiste, du respect envers les traditions historiques avancées, progressistes, du peuple roumain, de l'attachement de chacun des citoyens à la prospérité du pays, à la sauvegarde de ses intérêts vitaux, de sa liberté, sa souveraineté et son indépendance. En même temps a été souligné l'internationalisme conséquent dans l'esprit duquel, conformément aux traditions de notre classe ouvrière, il convient de continuer à éduquer les travailleurs, de même que le respect dû aux autres peuples, l'estime pour leurs réalisations, leur culture et leur art, forgés par eux au cours de leur lutte pour le progrès et la civilisation. Dans cet esprit, il a été montré que le peuple roumain, le parti et l'Etat s'appliquent à pro-

C. D. ROSENTHAL: La Roumanie révolutionnaire

AUREL JIQUIDI: L'Internationale

mouvoir un large échange de valeurs culturelles avec les autres pays et les autres peuples, considérant que tous ont obtenu des réalisations de valeur qui constituent autant de contributions au trésor de la culture universelle. En préconisant un large échange de valeurs culturelles, en mettant à la portée de notre peuple tout ce que la culture des autres peuples a de meilleur, domaine dans lequel beaucoup a été fait sous le socialisme, le Congrès a souligné qu'il nous incombe, dans le cadre des échanges culturels internationaux, dans le cadre de la circulation des biens spirituels entre les peuples, le droit et le devoir de protéger le peuple roumain contre toute pollution morale. Cela signifie repousser les œuvres qui prônent la contrainte, le racisme, le chauvinisme, le néant de l'homme, le droit du plus fort à guider le plus faible, l'exploitation, la décomposition morale. On a mis en relief au Congrès que sur le plan des échanges culturels internationaux, il est nécessaire que les arts, la littérature, la culture dans son ensemble soient mis au service de la paix et de la démocratie, de l'homme dans tout ce qu'il a de meilleur et de plus beau, de la vérité et de la justice, du respect envers les autres peuples, de l'amitié et du militantisme pour un monde meilleur.

Tout en accordant une attention particulière au caractère d'unicité de l'œuvre d'art, à la spécificité de la création artistique en tant que processus individuel qui ne peut se répéter et qui applique son sceau sur l'œuvre réalisée, tout en rendant compte de l'atmosphère tonique qui encourage la diversité des styles, des procédés et des modalités artistiques pratiquées par les créateurs de beau de notre pays, le Congrès a fait ressortir toute une série de côtés généralement valables qui correspondent au niveau grandissant des goûts et de l'instruction des travailleurs. Ceux-ci — a-t-il été souligné — apprécient de plus en plus les œuvres pénétrées d'idées avancées, riches d'une expérience de vie vaste et multilatérale et réalisées à un niveau artistique élevé, qui dénote une véritable maîtrise. Le Congrès, militant pour une plus grande spécificité et une plus grande diversité du langage de chaque art, a appelé en même temps les créateurs à se trouver plus près de la vie contemporaine, des travailleurs, à connaître en profondeur les transformations sociales qui se produisent, l'âme et le caractère des hommes — véritables héros des transformations révolutionnaires actuelles. Militant pour la vérité artistique comme expression de la vérité de la vie, le Congrès a combattu toute tendance à farder la réalité, tout en repoussant les tendances pessimistes, dénigrantes, qui déforment la vérité et présentent d'une façon tronquée les hommes et la société. C'est dans la compréhension et la mise en relief artistique du dynamisme de la vie, de la lutte acharnée des contraires dans le cadre desquels se forme et s'affirme le nouveau, que le Congrès a vu le sens militant de la culture et de l'art socialistes. Dans ce sens, il a été plaidé en faveur d'un art inspiré par un esprit révolutionnaire profondément humain, en faveur d'un humanisme combattant, offensif, qui inscrit sur son drapeau une grande confiance en la force de l'homme et en son avenir lumineux. Partisans d'une culture et d'un art activement engagés dans la lutte des forces avancées du monde contemporain, les intellectuels et les artistes de la Roumanie socialiste ont manifesté une fois de plus, à l'occasion du Congrès, leur solidarité avec toutes les forces, tous les mouvements et tous les peuples qui luttent contre le fascisme, le racisme et l'impérialisme, pour la paix, la liberté, le progrès et l'amitié. Dans ce sens, une place à part a été accordée au large développement des échanges et des contacts culturels et scientifiques internationaux, partant de la nécessité de mettre à la portée du peuple roumain les valeurs culturelles réalisées par d'autres peuples, tout en contribuant au trésor scientifique et culturel universel par tout ce qu'a de meilleur la culture roumaine. On sait que c'est là une façon de créer entre les peuples de nouvelles voies, de nouvelles possibilités de connaissance et de rapprochement, un moyen de stimuler les contacts réciproques, d'obtenir de précieuses possibilités pour une collaboration féconde.

Et voici comment, à des siècles et des siècles de distance, les réflexions sur la connaissance du monde du vieux sage que j'évoquais au début se chargent d'un contenu nouveau, moderne et acquièrent des valences nouvelles, propres aux temps que nous vivons, où connaître signifie implicitement transformer, où réfléchir signifie implicitement créer, où contempler signifie à la fois comprendre et préfigurer. Ce qui signifie, au fond, situer la réflexion et la création au niveau d'une véritable démiurgie révolutionnaire.

RELATIONS DIALECTIQUES

par GHEORGHE STROÏA

De tous temps, les relations entre l'art, l'idéologie et la politique ont revêtu un caractère d'une complexité et d'une profondeur extrêmes qui n'a pas laissé d'avoir de l'influence sur leurs propres domaines ainsi que sur l'activité et la conscience humaines en général. Les influences réciproques, le transfert de substance idéatique et l'échange d'efforts créateurs y ont acquis une intensité, une prégnance particulières, et aussi une amplitude dont le rôle est décisif, non seulement pour le sort de chaque domaine en particulier, mais en même temps pour le destin de la culture dans son ensemble. Plus encore qu'ailleurs, en ce point vital aux multiples interférences, les parties s'influencent et se soutiennent, coopèrent et se complètent l'une l'autre, bénéficiant ensemble, en s'y soumettant, de la nature et de la configuration dialectique de l'ensemble.

Le conditionnement socio-historique de leur état relationnel fait ressortir, tout à la fois, des éléments communs et des aspects distinctifs, des traits qui rapprochent et des caractéristiques qui séparent les profils de ces formes de conscience, marquant la structure kaléidoscopique d'une zone d'une haute valeur de créativité humaine dans laquelle coexistent, en une étroite unité, des images particulières du monde réel. Il est souvent arrivé, cependant, que leur manifestation concomitante — en même temps unitaire et distincte, assemblée et diverse — ait été à la source d'interprétations simplistes, unilatérales, aux effets négatifs sur le plan pratique et sur le plan technique. Certaines conceptions — incapables de saisir la spécificité des formes de la conscience sociale, de circonscrire leur profil dans un cadre bien individualisé afin de déterminer leur objet, leurs méthodologies et leurs légités propres — n'ont retenu et calculé que les notes communes, les facteurs universellement valables, les lois « ultra-générales », l'aspect cumulatif des finalités, et ont nivelé, uniformisé ces modalités particulières d'expression et de reflet de la réalité, ignorant leurs différences et identifiant art et politique, art et idéologie. A l'extrémité opposée s'est montré le danger des théories qui prêchent la soumission aveugle devant la spécificité, le cantonnement dans un empirisme étroit, mesquin, privé de l'horizon des ouvertures complètes, théories qui dressent des murailles infranchissables entre les diverses manifestations de l'esprit, pulvérisant leur intégralité, leur cohérence, atomisant leur cosmicité par l'isolement forcé des parties, par l'instauration de l'arbitraire et du subjectivisme.

Les surenchères qui visent à l'unilatéralité troublent les rapports naturels qui existent entre la création spirituelle et le support qui la détermine, tout comme ceux qui s'établissent

entre les formes, les degrés et les niveaux de la conscience sociale. Des prétentions ont été émises du côté du sociologisme vulgaire en ce qui concerne le jugement de l'art et de la littérature selon les seuls critères politiques et idéologiques — phénomènes qui relèvent, chez nous, en Roumanie, d'une étape révolue, mais qui a encore des adeptes ailleurs — tandis que les tendances puristes, autonomistes à considérer l'art en soi, provenues de conceptions philosophiques idéalistes (à chercher par exemple chez Croce ou dans la phénoménologie), ont rompu l'équilibre normal en faveur de l'esthétique. De la sorte, elles ont séparé l'art de ses sources primordiales d'inspiration, de la vie tumultueuse de l'homme et des collectivités humaines et essayé d'isoler le phénomène spirituel le plus général et le plus social de ses véritables bénéficiaires qui sont les larges masses laborieuses, en le précipitant dans les zones dévitalisées de l'esthétisme. Le but poursuivi était d'annihiler le rôle actif, transformateur de l'art, le pouvoir qu'il possède d'influencer la conscience, ce qui rabaissait, finalement, sa haute et noble mission. Faute d'un contact permanent avec le sol des réalités et faute de l'incessant enrichissement d'idées provenant de toutes les sources de la connaissance et de l'action humaine, la création artistique risque de devenir un acte gratuit, un jeu stérile, une inutilité privée du pouvoir d'intervention dans la vie sociale parce que vidée de la substance des grandes idées et des vérités qui guident et animent la collectivité humaine tout entière et donnent sens et beauté à tous les efforts créateurs de l'homme.

Non-inféodée aux idées préconçues, débarrassée de la tyrannie des préjugés, sachant tenir la balance entre le général et le particulier, la compréhension réceptive et intégrale permet d'étudier les aspects de totalité ordonnée des formes de réflexion, sans perdre un seul instant de vue leur spécificité, les incarnations concrètes par lesquelles elle se réalise. Dans une pareille perspective, l'analyse, à laquelle la séduction des extrêmes est épargnée, se fonde sur l'indubitable vérité selon laquelle, en dernière instance, la conscience de l'homme et toutes ses manifestations d'ordre spirituel jusqu'à ses inventions les plus nébuleuses, trouvent directement ou indirectement, tôt ou tard, leur explication déterminative dans les conditions d'existence des hommes, dans *la façon* dont ils produisent les moyens de subsistance nécessaires à la perpétuation de l'espèce et au développement de la civilisation. Si imprégnée qu'elle soit des conquêtes antérieures, l'image spirituelle de la vie, dans son résumé profondément sublimé, son reflet transfiguré, ne peut être qu'un acte réflexe, tributaire sur le plan causal d'une donnée existentielle, une transposition plus ou moins fidèle, dans le plan idéal, du monde qui existe et qui, dans sa perpétuelle transformation, entraîne et intensifie toutes les forces créatrices de l'homme, de l'humanité. « La conscience — déclarent bien haut Marx et Engels dans leur célèbre ouvrage de jeunesse *l'Idéologie allemande*, marquant ainsi la plus grande révolution de la pensée philosophique — ne peut jamais être rien d'autre que l'existence reflétée dans la conscience ; quant à l'existence des hommes, elle est le processus réel de leur vie. » La condition spirituelle de l'homme, sa conscience individuelle ou sociale, le permanent enrichissement de sa vie culturelle, du milieu civilisé dans lequel il vit, dépendent des conditions matérielles, du mode social dans lequel il crée le cadre propice à sa croissance et à son évolution, à son ascension vers des formes nouvelles et supérieures de vie, à l'harmonisation et l'entrelacement organique des deux côtés de la réalité. Sur le plan historique — rapportées à de grands intervalles de temps — l'existence et la conscience, les valeurs matérielles et les valeurs spirituelles, se répondent en une interaction spécifique et soutiennent réciproquement leur développement en un vaste synchronisme. Sous des formes et à des niveaux différents, la primordialité des premières se conjugue avec la réplique active, diverse, élevée des dernières ; le monde est un tout, un immense univers dont les parties gravitent selon des lois, sur des trajectoires extrêmement variées.

Il est évident qu'une pareille appréciation globale ne saurait nier le fait qu'il y a eu des époques où les formes politiques liées aux intérêts des classes déclinantes, devenues rétrogrades, ont freiné le libre développement de la création ; que certaines formes idéologiques ont influencé dans un sens néfaste l'évolution de l'art et de la littérature, ou encore que telles ou telles productions artistiques ont contribué à propager des visions décevantes, pessimistes, du monde. Chaque fois, cependant, l'intervention des forces progressistes, la foi en la perfectibilité de l'homme ont résolu ces contradictions, en repoussant les formes politiques rétrogrades, les idéologies réactionnaires, les œuvres qui dénigrent l'être humain, et en orientant les formes de conscience vers l'évolution ascendante, vers ce qui est nouveau.

Le caractère dérivé, secondaire, des formes de réflexion ne peut expliquer et encore moins justifier la thèse du retard pris obligatoirement par la conscience tout entière par rapport à la dynamique de l'existence, d'une distance temporaire qui s'interposerait entre ces compartiments fondamentaux du monde réel. C'est avec sa grande force de conviction que l'expérience prouve que, dans certaines conditions, lorsque des éléments progressistes se trouvent réunis en nombre suffisant, qu'ils ont, pour se réaffirmer, une tradition prestigieuse et un sol fertile, et qu'ils sont animés par des idéaux et des aspirations hautement

humanistes, certaines formes de la conscience sociale jouent, à certaines époques et dans des espaces nationaux délimités, un immense rôle de propulsion, d'accélération de la marche en avant de la société. Cela rend possibles, dans les limites d'une indépendance relative, une certaine non-concordance entre l'évolution de la vie matérielle et celle de la vie spirituelle, de même qu'une évolution inégale des diverses formes de la conscience sociale. Pour en venir au concret, on peut dire avec certitude que souvent, tout au moins dans l'horizon de la spiritualité roumaine, l'art, l'idéologie et la politique ont réellement joué le rôle d'éclaireur, constituant de véritables phares, sous les rayons desquels ont pris leur envol des pensées audacieuses, des actions téméraires, des réalisations dispensatrices d'espoirs. Tour à tour, ou toutes ensemble, les lumières de l'art ont rejoint la fermeté des principes idéologiques qui ont pour toile de fond une politique clairvoyante et active. L'exemple du présent est plus qu'éloquent; il représente la plus haute cote d'un héritage glorieux où s'inscrivent la lutte sur le plan politique, idéologique et culturel de la génération de 1848, l'activité multilatérale des grands créateurs du siècle dernier, les efforts de toutes les consciences évoluées du nôtre en vue de défendre l'indépendance et l'intégrité de la patrie, la culture spécifiquement nationale, les dimensions humanistes du peuple roumain, efforts élevés sous le socialisme à un nouvel échelon de compréhension et d'orientation idéologique et politique.

Composantes d'importance majeure de la conscience sociale, avec une détermination directe et une expression plus directe encore, la politique et l'idéologie et, avec un conditionnement médiat et une expression plus voilée, l'art — ces formes du reflet de la réalité subissent encore, outre les déterminations causales objectives, l'influence de leurs interférences, les effets des autres secteurs de la conscience : philosophie, morale, science, etc. lesquelles, dans leur tendance à obtenir une image d'ensemble du monde, se transmettent l'une à l'autre des exhortations et des résultats, des conclusions et des espoirs.

Tout le complexe de ces interconditionnements demeure sous le signe de l'influence décisive de la conscience politique, comme l'une des formes idéologiques à caractère normatif les plus actives et les plus importantes. La conscience politique — « expression concentrée de l'économique » (Lénine), et des intérêts fondamentaux de classes et de couches sociales diverses — est le reflet de ces positions sur le plan des idées, des conceptions, des états d'esprit ; elle est l'écho direct des rapports entre partis, Etats, nations et peuples, rapports qui ont trouvé leur juste forme concrète dans les institutions, les statuts, les programmes et les doctrines politiques. C'est effectivement pourquoi, par rapport à l'idéologie qui véhicule un fond d'idées communes — lorsque nous disons idéologie de la classe ouvrière, c'est de la conception générale du matérialisme dialectique et historique que nous parlons, bien que son application se fasse d'une manière créatrice, en fonction des exigences et des particularités de chaque contexte spécifiquement national —, la politique, dans quelque domaine de la vie matérielle ou spirituelle qu'elle se manifeste, a toujours un caractère particulier, propre; émanation directe de certaines conditions particulières, elle est un attribut inaliénable de chaque parti, de chaque peuple, de chaque nation. Il nous faut aussi examiner, dans ce sens, les rapports entre l'art et la politique, leurs interférences, leurs synchronismes et leurs discordances. On sait, par exemple, combien importante et généreuse envers l'art s'est montrée la problématique fournie par les grands mouvements et les grandes idées politiques, par les transformations qui se sont produites dans la vie socio-politique de la société ; combien fertile pour l'imagination créatrice se sont avérés la vie, le destin de certaines grandes personnalités politiques. De même, l'on n'ignore pas le rôle décisif du cadre politique pour le développement de la création littéraire et artistique, du climat d'idées, de débats, de responsabilités et de libertés, pour l'instauration de rapports stimulants comportant la parfaite reconnaissance de toute personnalité créatrice; et l'on n'ignore pas non plus, par contre, combien prompte et impitoyable s'est montrée et se montre l'attitude de l'art devant les régimes politiques caducs, rétrogrades, réactionnaires, devant les éléments qui restreignent le pouvoir créateur de l'homme, qui limitent ses possibilités de manifestation à un cercle d'intérêts de classe, étroits et obtus, qui enrôlent les créateurs sous l'emblème de faux idéaux, d'états politiques périmés. Nous sommes tous conscients de l'attitude militante, partisane de l'art, de son caractère révolutionnaire, de sa mission de promoteur des idées politiques avancées, d'inspirateur des larges masses populaires pour la réalisation des idéaux politiques humanistes, de son rôle de thérapeute social flétrissant les idées caduques, et combattant les forces opposées au progrès, au renouveau de la société. Ce qui peut assurer à l'art le plus large champ de manifestation, faire de lui un propagandiste d'une grande élévation, utilisant des formes et des moyens spécifiques divers, un propagandiste des idées et de l'action politiques, c'est une politique clairvoyante, orientée vers

le bien de toute la collectivité, une politique d'harmonieuses alliances entre les intérêts généraux et les intérêts particuliers, d'affirmation de la personnalité en liaison et en interdépendance étroites avec ses semblables. S'il nous est impossible d'accepter la thèse d'une séparation totale de l'art et de la politique, pour des raisons d'incompatibilité cognitive, le premier s'adressant au sentiment, la seconde à la raison, ou pour des considérations « d'inféodation » aux intérêts de classe — il est tout aussi légitime pour nous de repousser leur identité, de réduire l'art à la politique, de le transformer en un haut-parleur qui diffuse les idées politiques à la mode. Engels, en son temps, a flétri sans pitié les écrivailleurs dépourvus de dons ou même d'inclination en matière d'art et qui voulaient, dans leurs œuvres, « compenser leur manque de talent par des allusions politiques avec lesquelles ils étaient sûrs d'attirer l'attention du public ».

L'art possède la singulière qualité de disposer de deux sources de vérité, dont la principale est celle de refléter d'une manière spécifique la vérité de la vie en montrant l'homme total, avec la multiplicité de ses rapports avec le milieu social et naturel, et dont l'autre, secondaire, est son pouvoir de refléter sous des formes adéquates le niveau, l'état, le degré de développement des autres composantes de la conscience sociale. Cela fait que la création artistique rejoint l'idéologie, non seulement au niveau spécialisé du cadre de la conscience, mais dans tous les compartiments de l'organisme social, sur tout le clavier des manifestations spirituelles. Dans les zones les plus profondes, l'art et l'idéologie poursuivent les mêmes buts et ils ont, sans se substituer l'un à l'autre, un territoire commun. En tant que partie de la conscience sociale. l'idéologie comprend les idées politiques, philosophiques, morales, religieuses, artistiques, longuement théorisées et systématisées en doctrines, systèmes. codes, dogmes, créations artistiques cultivées, etc ; ces idées ont été élaborées et cristallisées dans le processus de réflexion spécifique de la base économique et matérielle de la société, et sont subordonnées à la sphère plus vaste de la superstructure, dans laquelle sont incluses, en plus des aspects théoriques et abstraits, les institutions concrètes, spécialisées, par l'intermédiaire desquelles les idées prennent une vie concrète. Sous cette forme, l'idéologie est présente dans le contenu de l'œuvre d'art ; elle en détermine la substance idéatique, le fond de pensée, le message humaniste que l'œuvre transmet. Bon gré mal gré, l'artiste, obligé par la nature de son art à opérer, pour refléter la réalité, un choix qui est lui-même une interprétation, à manifester nécessairement une certaine attitude devant ce qu'il peint ou dépeint, fait appel à l'idéologie et ressent ses effets dans tout ce qu'il crée de véritablement beau. De tout temps, le grand art, l'art authentique a mis en mouvement les idées essentielles, les idées majeures du temps, provenant des orientations idéologiques ou fortement influencées par celles-ci. Souvent, le caractère progressiste ou rétrograde, le caractère de confiance ou de dénigrement des forces créatrices de l'homme exprimé par ces orientations ont posé une empreinte décisive sur la forme de réflexion artistique, sur le message et sur les idées qu'il contient, et leur a imprimé une direction déterminée dans la manière d'interpréter les phénomènes commentés. Ce ne sont pas les idéologies qui font l'art, mais elles peuvent assurer, voire déterminer son orientation, les buts qu'il poursuit, et favoriser un reflet authentique de la vie, à même de saisir les ressorts les plus intimes qui impliquent l'être humain dans l'engrenage social ; elles peuvent aussi, au contraire, lorsque sont en jeu des intérêts désuets, rétrogrades, auxquels l'avenir n'a rien à offrir, conduire à un reflet dénaturé de la réalité, utiliser l'art en vue de diminuer la force démiurgique des hommes, de les abaisser, et les détourner ainsi de sa haute mission qui est de rendre les gens meilleurs, plus beaux, plus maîtres de leurs destinées. Sublimée dans la création, agissant depuis l'intérieur de l'art, l'idéologie a une haute influence sur le pouvoir que possède l'art de pénétrer les secrets de la vie, d'en extraire l'essence, afin de la restituer aux hommes sous les merveilleux vêtements de l'esthétique. Finalement la nature de l'idéologie, y compris celle qui est infusée dans la structure de l'œuvre d'art, est une conséquence, rigoureusement déterminée, du caractère des rapports productifs des hommes, du degré de développement social auquel l'humanité est parvenue à un moment donné.

C'est sur la base d'un développement économique propre, d'une existence sociale ayant acquis des caractéristiques particulières, que sont brodés des traits dérivés de la communauté de nature physique, de langue, de mœurs et de traditions, que sont cristallisées la culture et la conscience nationales, aussi bien au niveau de la psychologie sociale qu'à celui de l'idéologie sociale ; ainsi se dessinent le profil spirituel de notre peuple et son développement matériel et culturel indépendant, original. En Roumanie, cet immense processus se déroule sous la direction du parti communiste et, comme l'indiquait le secrétaire général du parti, Nicolae Ceaușescu, il se réalise « non pas en imposant tel style ou telle manière de création, mais par le déploiement d'une vaste activité politique et idéologique, par le souci qu'ont les artistes, les écrivains de remplir leur mission sociale, par la fusion totale de la

littérature, de tous les arts, avec les préoccupations majeures du peuple roumain, avec l'œuvre sociale grandiose entreprise par les travailleurs de notre pays ».

Le souci de développer sans interruption la culture nationale, de créer les conditions voulues au relèvement du niveau culturel du peuple entier, s'allie en permanence à celui de diffuser largement au sein des masses, les valeurs appartenant à d'autres peuples, afin de leur faire connaître le plus profondément possible les nouvelles réalisations de la civilisatioh mondiale et d'enrichir notre univers spirituel de tout ce que l'humanité a créé de précieux au cours de sa millénaire histoire. En tant que régime de la plus haute culture humaniste, le socialisme place les rapports entre l'art, l'idéologie et la politique dans leur corrélation naturelle, réciproquement stimulante et s'applique à promouvoir, à partir de l'idéologie marxiste, une politique culturelle de type supérieur développée d'une manière créatrice et adaptée aux nécessités spécifiques de la société roumaine. La conservation de l'identité de soi, dans un contexte de contacts intenses avec les réalisations d'autres peuples, de connaissance et d'assimilation de valeurs provenant des quatre coins du monde représente une dimension cardinale de notre propre vision de l'univers contemporain ; elle est une modalité spécifique d'existence, présente dans tout ce que nous sentons, pensons, forgeons et, comme telle, caractéristique aussi pour la façon dont nous entendons aujourd'hui en Roumanie les relations dialectiques entre l'art, l'idéologie et la politique.

IÓN PACEA: Moment solennel

MIHAÏ BENIUC

CEUX QUI ACCOMPLISSENT DES MIRACLES

Mon silence est la voix qui clame du désert,
Mais qui peut l'entendre ne manque de venir.
Ils sont nombreux, pensifs; comment les gronder tous ?
Ce n'est qu'à moi-même que je puis m'en prendre,
Car, après des milliers d'heures, de jours, de mois,
D'années, je n'arrive pas à leur faire comprendre
Que ce sont eux qui accomplissent des miracles
Et que c'est à eux seuls que le monde appartient.
Leur baptême se fit dans le sang, la sueur,
Dans le feu et le froid; n'est-ce pas encore assez ?
Pour que la voie s'élève toujours droit au but
Ils s'étalèrent en échelons, pris dans les temps
Depuis deux mille ans, un siècle après l'autre,
Toujours confiants, le pauvre près du pauvre,
Qu'au moins l'un d'eux puisse aspirer vers la cime
Que leurs corps élevèrent, afin d'affronter
L'hostilité tellement avide de richesses
Volées soit par la ruse, soit par le canon.
Je les vois ! Alignés, tous debout sur la cime,
Au-dessus il n'y a que l'horizon bleuâtre.
Tournant à l'orage, l'éther crépite en feu
Et les éclairs s'emploient à tresser la couronne
Pour ceux qui viennent encore et montent sans répit.
La route est tout devant, c'est un doigt qui le montre;
L'index d'une main travaillant sur cette terre,
Orné d'une gemme dont le nom est soleil.

Traduit par RAOUL ESCADÉ

ION BRAD

INSCRIPTIONS

Quelle jeune folie que le courage !
Sous la cuirasse de l'océan-volcan
Qui ne fait fondre qu'au soleil son alliage,
Impérissable par nous, humain tout autant.
Quelle jeune folie que le courage !

Tous les sages tomberaient dans l'oubli
S'il n'avait ces sandales de feu,
S'il ne laissait une blessure, quand l'inertie
Est hardiment arrachée d'eux,
Tous les sages tomberaient dans l'oubli.

Ni les peuples, ni les hommes, clés de voûte,
Ne tiendraient le toit du monde élevé
S'ils ne nourrissaient ce courage que tant l'on redoute
Du sang de leurs veines, indompté,
Ni les peuples, ni les hommes, clés de voûte.

Le courage de la justice, de la sagesse,
Ne le demande qu'à toi, ne l'acquiers que par ton labeur,
Pour la Cité fais-en un mur durable d'allégresse,
Sensible aux espoirs et aux douleurs.
Le courage de la justice, de la sagesse.

Traduit par
ANDREA DOBRESCU-WARODIN

FRANZ JOHANNES BULHARDT

OÙ QUE JE SOIS

Dans les carreaux de terre cuite de la résidence viennoise
j'ai vu tourbillonner
les tours des potiers de Transylvanie.
A Potsdam, j'ai collé mon oreille contre le bois sculpté
de la commode de Frédéric le Grand
et j'y ai entendu bruire les forêts des Carpates.

J'ai mis notre Eglise Noire
au centre du dôme de Cologne
lui prêtant ainsi
des proportions familières.
J'ai sorti le Sphinx des monts Bucegi
des profondeurs du lac Léman
où les nuages l'avaient caché
et j'en ai couronné les pics des Alpes.
Avec le bleu de Voroneț, celui de notre ciel lumineux,
j'ai irradié
les fresques de la basilique Saint-Marc de Venise.
J'ai transporté les sveltes constructions de Mangalia
tout près d'Amsterdam
pour faire don aux rives de la mer du Nord
de notre joie de vivre.
J'ai détourné les yeux devant Saint-Sébastien
mais j'ai profondément salué
le char à bœufs de Grigorescu
traversant le Louvre
sur un rayon de soleil.
Du haut du mont Gellért j'ai embrassé le Danube
car lui seul pouvait comprendre mon amour,
coulant à flots, comme le sien,
vers notre pays.

Partout où j'ai été, où je suis et serai,
le monde m'apparaît à travers les yeux de ma Patrie
à qui je dois
tout ce que je suis,
tout ce que je pense,
tout ce que je fais.

Traduit par TISA BĂDULESCU

MIRCEA DINESCU

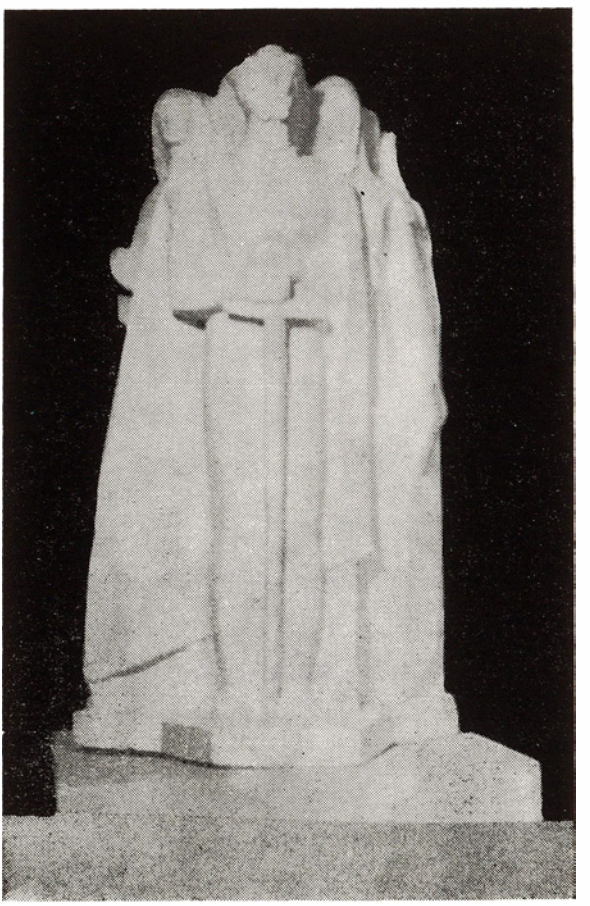
CHEZ NOUS

Pas de neige chez nous sur fleurs de cerisier
et la garde montons, ensemble, en rangs serrés,
pas de digue cédant sous des eaux étrangères
même si c'est la nuit et s'il fait froid sur terre,
de pain le chaud arôme arrive au firmament
les regards sont sereins dans les yeux des enfants

du matin la rosée y vient du fond des âges
les bêtes dans les bois ici sont moins sauvages
d'un or plus lumineux y est le grain de blé
plus virile y paraît la chanson du berger
et plus rouge le sang qui en nous se réveille
avec un battement bien doux à notre oreille,
pas de neige chez nous sur fleurs de cerisier
et la garde montons, ensemble, en rangs serrés.

Traduit par ANDRÉE FLEURY

MAC CONSTANTINESCU: Ancêtres



EUGEN JEBELEANU

OUI ET NON

Je crois en tout ce qui est rattaché à toi
et qu'il faudrait être aveugle, pour ne pas voir,
tu te trouves, toi, sur la plus proche de toutes
les étoiles; il est naturel que tu paraisses

Je ne crois pas en la réalité de l'homme
vivant, disons un siècle et puis disparaissant.
L'absurde, je le vois mais ne crois pas en lui.
Tout ce qu'on ne voit pas n'est pas toujours fantasme

La douleur de l'esprit est beaucoup plus profonde
que la douleur du corps. Je crois en la puissance
de ce qui a appris à voler dans les nues.
A la résignation, au désert point ne crois

Je ne crois pas à l'iniquité et pas même
aux vents qui impartissent le sort à chacun
donnant à la plupart des couronnes d'épines
et rien qu'à quelques-uns une gloire solaire

Vase de terre suis, gardant le souvenir
en moi de ton baiser; je possède des anses
par lesquelles plus fort qu'il ne l'était autrefois
ton bras aujourd'hui fermement me retient

Point ne crois au rictus de la scélératesse
point ne crois en ceux qui non contents de fouler
le sol foulent aux pieds leurs frères, point n'y crois,
pas plus que je ne crois au taffetas des marais

Point ne crois aux hommes qui veulent effacer,
oublier au plus tôt, ceux partis de la vie,
car ce sont de ces gens qui de tout leur pouvoir
veulent livrer l'Esprit comme proie à la Mort

Point ne crois au corbeau, à celui qui voudrait
du bruissement du noir recouvrir toute ardeur
et dit en croassant: « Suivez-moi, car je suis
l'orgue de la lumière. » Je crois moi, aux lucioles

Je crois en ton beau ciel aujourd'hui sans chaîne,
en ta beauté je crois.
Je crois en la forme que prennent tes pensées
point ne crois en l'oubli. Et jamais n'y croirai.

Traduit par ANDRÉE FLEURY

ADRIAN PĂUNESCU

AU BOUT DES LARMES

Si la nature doit un beau jour s'abîmer
en ces lieux sur ce globe à dos de vers mené
la chance de salut ici pour nous se fonde
sur l'essai impétueux de faire un autre monde.

Egaux dès le départ par la loi de nature,
de celle-ci ayons la patience pure
et si notre destin nous laisse peu d'espoir
par la seule magie essayons de le voir

Ce monde sera-t-il? il est la clé, en rêve
qui ouvre la porte de la fibre, sans trêve
tant de sang a coulé dans les révolutions
que l'essieu du monde (pure imagination)
en sue comme un outil que trop de mains étreignent.

Nos murs portent des sabres, larmes à la paupière
au prix de notre vie nous testons le futur
qu'en nos cerveaux portons étonnés et peu sûrs
tels les flots de la mer qui suivent les galères

Il sera ! des plongeurs déjà sont dans le gouffre
pour retrouver enfin les structures premières
là où des espèces pures sont là et qui souffrent
pleurant au bout des larmes, sous la tête des êtres

Traduit par DAN AMEDEU LĂZĂRESCU

BRĂDUȚ COVALIU: La grande bataille avec les eaux

MARIN SORESCU

LE MUSÉE DU VILLAGE

De la vie de ces gens
Plusieurs sections sont absentes
Et d'autres, comme par exemple
Le bien-être matériel, le bonheur et la chance
Dans l'histoire
Sont assez mal représentées.

On n'y rencontre aucune monnaie
Car, n'ayant ni or ni argent,
Les paysans ont gravé leur visage, an par an,
Sur des grains de mil, de blé, de maïs
Qui ne nous ont pas été conservés.

C'est vrai qu'ils auraient pu
Apporter des oiseaux empaillés en grand nombre,
Mais ils n'ont pas eu le cœur de tuer
Le rossignol, le coucou, les alouettes et les merles
Qui chantaient gratis pour eux toute la vie
Et toute la mort.

Les ères primitive,
Antique, médiévale,
Se présentent soudées
Car les paysans, ne sachant pas lire,
N'ont pas saisi le fait qu'entre ces époques
Il existe des différences
Fondamentales.

Ici les plus nombreux des objets exposés
Ce sont les chaumines creusées dans le sol.
Après avoir bien travaillé la terre,
Les paysans entraient en elle tout droit
Pour s'y reposer.
De place en place, entre les chaumines
Sont intercalées les révoltes,
Celles de Doja, de Horia, Cloșca et
Crișan, celle de Tudor,
Edifiées, cette fois-ci, à la surface,
Avec un sens étonnant de la symétrie
Architectonique.

Visiteurs du musée,
Ne touchez pas à la pauvreté, ni à la tristesse
Qui s'y trouvent.

Ces objets sont des originaux
Issus de la main, de l'âme et de la moelle de ce peuple,
En un instant de concentration et de spontanéité
Qui a duré
2000 ans.

Traduit par ANNIE BENTOÏU

ZAHARIA STANCU

DEPUIS LA LUNE

Depuis la Lune la terre est belle,
Verte, paraît-il et, par endroits, bleue.
Pour les habitants des mondes lointains,
Elle resplendit pareille aux astres.

Allons, faisons-la encore plus belle,
Même d'ici contemplée, d'assez près,
Avec ses hauts pics étoilés de prés,
Avec ses merveilleuses rivières.

Allons, il faut brûler ce qui est laid;
La haine, les guerres, la pauvreté.
Chantons un hymne en l'honneur de la paix,
Tout en glorifiant l'être humain.

Que tous les fruits de cette terre
Mûrissent pour le plus grand bien de l'homme.
Nos ancêtres faisaient bâtir leurs dômes
Pour la gloire éternelle de Dieu.

Dieu qui est au ciel ! Est-ce qu'on le voit ?
Elevons plutôt des temples pour l'homme.
Je voudrais bien planter dans nos plaines
L'arbre du bonheur, le plus grand qui soit.

Depuis la Lune la terre est belle.
Faisons-la aussi belle vue de près,
Avec ses pics dénudés ou herbeux,
Avec ses merveilleuses rivières.

Traduit par RAOUL ESCADÉ

NICHITA STĂNESCU

SEPTIÈME ÉLÉGIE

Je vis au nom des feuilles, j'ai des nervures
le vert je le change pour le jaune et
voilà que je meurs d'automne.
Je vis au nom des pierres et me voilà
cubiques pavés de routes
parcourues de rapides voitures.
Je vis au nom des pommes et j'ai
six pépins crachés entre les dents
de la jeune fille dont les pensées vont
à de paresseuses danses d'ébonite.
Au nom des briques je vis
des bracelets de mortier figés
à chaque main, alors que j'embrasse
un possible jaune des existences.
Sacré ne serai jamais. Ai beaucoup,
beaucoup trop l'imagination
d'autres formes concrètes.
Et point n'ai même à cause de cela le temps
de penser
à ma propre vie.
Me voici. Je vis au nom des chevaux.
Je hennis. Puis saute les arbres coupés.
Je vis au nom des oiseaux
mais surtout au nom du vol.
Mes ailes existent mais on
ne les voit pas. Tout pour le vol.
Tout,
pour appuyer ce qui est
à ce qui sera.

Je tends une main qui au lieu de doigts
a cinq mains,
qui au lieu de doigts
ont cinq mains qui
au lieu de doigts
ont cinq mains.
Tout pour étreindre
en détail, tout
pour palper les paysages non-nés
et jusqu'au sang
les griffer
d'une présence.

Traduit par ANDRÉE FLEURY

PAUL GEORGESCU

AVANT LE SILENCE

(extraits)

« Nous nous endormirons, la neige couvrant tout »

. . . . . .

« Col ni genoux ne ploie à implorer tes dons,
Je te prie pour la haine, la malédiction »

MIHAÏ EMINESCU

Mon studio est rectangulaire, le côté droit et le côté gauche sont moins longs que ceux de devant et de derrière. Il va de soi que la perspective adoptée est subjective, égocentrique et a trait à ma position dans le cosmos lorsque j'écris, assis sur mon séant dans mon lit, le dos au mur. De sorte qu'à ma droite je vois une porte lourde, massive, protectrice, munie d'un judas à travers lequel il m'est loisible de surveiller le corridor et de voir celui qui se trouve derrière la porte afin de ne pas être surpris par des importuns. L'ennui, c'est que je peux être à mon tour observé depuis le corridor, l'indiscret ayant ainsi la possibilité de constater si je suis à l'intérieur et de savoir exactement ce que je fais, bien que je n'aie pas grand'chose à faire, mais c'est ainsi que sont les fâcheux, ils veulent savoir ce que nous faisons même lorsque nous ne faisons rien de particulier. Il y a de cela quelques heures, regardant par le judas, je me suis heurté à un œil géant qui me regardait et j'en ai été tout effrayé : je n'avais jamais vu un œil. Un seul œil, immense, humide, rempli de regards qui m'analysaient — je me suis senti sous le microscope, examiné avec un intérêt scientifique. Frappé en pleine pupille, je me suis retiré, inutilement d'ailleurs puisque je continuais d'être examiné. Qu'est-ce qu'il voulait, l'œil? Pas même entrer.

En tous cas, la porte est protectrice, paternelle, bien faite, elle me défend des méchants et des voleurs. Quelque peu haut perchée, comme je l'ai dit, la fenêtre, à gauche, aurait plutôt le genre église. Le jour, la lumière coule de là-haut, obliquement, une lumière liquide, mais avare, quasi-nulle. Heureusement qu'il y a l'ampoule suspendue qui ne s'éteint ni de jour ni de nuit, autrement dit jamais, une espèce d'œil qui me surveille; en tous cas, l'interrupteur n'est pas dans ma chambre, il est autre part, chez quelqu'un d'autre, on ne sait guère qui, mais ce quelqu'un-là peut éteindre s'il en a l'envie ou s'il en reçoit l'ordre. Du côté long, le mur est banal, c'est sur lui que s'appuie le lit, sévère,

fabriqué selon les prescriptions de la médecine moderne qui condamne l'habitude de la literie moelleuse; la sévérité de ma couche correspond à l'esprit de l'époque que nous traversons, époque d'austérité toute militaire, comme c'est la règle en temps de guerre. Dans sa longueur, le mur dépasse légèrement le lit. Quant au mur de devant, il ressemble à celui de derrière, avec, cependant, certaines particularités plutôt désagréables. En ce qui concerne le sol, le ciment qui le recouvre est couleur de rat mort. Mais existe-t-il un logement que l'on puisse qualifier de parfait? Du mur long à l'autre, c'est-à-dire du lit au mur d'en face, il y a juste un pas, un pas moyen. Je noterai de plus que les murs sont recouverts à mi-hauteur d'une espèce de ceinture faite d'une couche de peinture marron rougeâtre, faisant punaise écrasée, teinte qui, pour des motifs d'ordre esthétique, n'est pas absolument de mon goût, mais je me souviens des paroles de ma mère, m'exhortant à ne pas être chichiteux.

Si je me tiens debout, face au mur, la ceinture murale en question m'arrive un peu plus bas que la poitrine, juste devant le plexus solaire, au creux de l'estomac. Avec sa couleur désagréable, elle court tout au long des quatre murs, dans la mesure où l'harmonie picturale n'est pas brisée par de petits accidents architectoniques, comme la porte, par exemple; par conséquent ce n'est pas à elle que je songeais lorsque je parlais des particularités plutôt désagréables de la paroi d'en face, laquelle, lorsque j'écris, à croupetons sur mon lit, se trouve juste devant mes yeux et alors, rien à faire, j'interromps ma besogne et je la contemple.

La description de ce mur-là, j'aurais préféré la passer, mais il est bon, pour comprendre exactement une situation, de procéder, au préalable, à un exposé exact des lieux. Entendons-nous : il est évident que l'ampoule, allumée de jour et de nuit et qui ne peut être éteinte qu'en dehors de ma chambre, et par quelqu'un d'autre, peut passer à la rigueur, pour une simple habitude de la maison; le fait aussi que la porte protectrice, toute en métal, ne peut être ouverte que de l'extérieur représente, en somme, une particularité architectonique; cependant les détails plutôt désagréables du mur qui, maintenant que je suis assis en travers de mon lit, le dos à la paroi et que j'écris, se trouve juste devant moi, constituent autant de particularités d'une tout autre nature.

J'ai déjà dit, je crois, que le sol de mon studio était recouvert de ciment. Aux approches du mur désagréable, la plaque de ciment ondule vers le bas, la boucle s'arrêtant en son milieu au mur, de façon à former un fossé concave semi-tubulaire de la profondeur d'une main et de la largeur de deux, mises bout à bout dans le sens de la longueur. Cependant la profondeur et la largeur du creux en question sont inégales; les dimensions du fossé sont celles ci-dessus indiquées au voisinage de la porte, mais ensuite il devient — le fossé — graduellement plus profond et plus large, ce qui fait que près du mur percé d'une fenêtre, la boucle est d'une grandeur satisfaisante, avec ses deux mains verticales de profondeur et ses quatre mains en long, de largeur; le creux semi-tubulaire présente ainsi, de la porte à la fenêtre, une rapide et constante inclinaison. Ô ! absence d'esprit scientifique, humanisme dépassé ! que signifie exactement que de mon lit au mur opposé il n'y a qu'un pas moyen, que la bordure couleur punaise du mur m'arrive au creux de l'estomac, et que sont toutes ces mensurations-là en mains de longueur, en mains de largeur, en mains de profondeur, quelle est au juste la longueur d'une main, celle d'un pas moyen, quelle est la hauteur d'un homme? Un homme peut-il servir de mesure exacte? ! Faute de mieux, j'utilise cette mesure-là, plus précisément la mienne, mais est-ce que je puis être, moi,

la mesure d'un homme? Non, évidemment, mais je ne dispose de rien de plus convenable.

Je suis fatigué, obligé de reprendre haleine. Et pourtant, il me faut achever la description de ce mur, c'est-à-dire celle de ses particularités plutôt désagréables. Du côté de la porte, toujours dans la zone peinte à l'huile gluante, se trouve un robinet qui exige, probablement, pour fonctionner — s'il est en état de le faire — qu'on lui imprime un mouvement de torsion à l'aide de tenailles spéciales, de sorte que je ne puis m'en servir, pas plus que je ne puis éteindre la lumière ou ouvrir la porte bardée de fer. Sans doute existe-t-il un lien entre le robinet et la concavité cimentée, le rôle de l'eau étant d'évacuer les immondices, d'autant plus qu'à l'extrémité donnant du côté de la fenêtre se trouve une petite porte basse, percée dans le mur, rigoureusement immobilisée, une petite porte métallique ne s'ouvrant, cela va de soi, et tout comme le robinet, qu'avec des tenailles spéciales — lesquelles tenailles se trouvent entre les mains d'une certaine personne qui ne s'en sert qu'en cas de besoin exclusivement. Elle est recouverte, cette petite porte métallique, d'une couche de peinture couleur punaise écrasée, pareille à celle de la partie inférieure des murs, de sorte qu'on ne la distingue pas au premier coup d'œil, mais qu'elle devient visible à un regard plus attentif — et alors il devient impossible de faire abstraction de sa présence. Par ses proportions, elle permet l'évacuation d'un corps étendu dans la concavité cimentée; j'en ai fait l'expérience, en m'allongeant là et si de l'intérieur, on m'avait poussé par les épaules, et en même temps tiré de l'extérieur, par les pieds, j'aurais pu sortir par cette petite porte métallique.

Cependant l'élément le plus significatif de ces particularités plutôt désagréables, qui distinguent le mur dont il est question, ce sont certaines taches qui se trouvent sur la bande enduite de peinture gluante, à mi-distance environ de la porte et de la fenêtre. Certaines d'entre elles sont des cavités blanches, la peinture s'étant écaillée, le mur même se trouvant creusé profondément jusqu'à l'os, c'est-à-dire jusqu'à la brique. Ces taches blanches, en fait, des trous, un peu plus larges que l'ongle du pouce, mais assez profondes ne sont pas très nombreuses; j'ai compté six de ces novae. Il y a aussi d'autres taches qui ne sont pas blanches et n'ont pas la forme de cratères; au contraire, au toucher, leur relief est grumeleux. Si mon hypothèse n'est pas trop hasardeuse, elles seraient de la même origine volcanique, seulement elles ont été bouchées, leurs cratères comblés d'une matière pâteuse et le tout recouvert de la même peinture; faute d'adhérence, la pâte n'a pas retenu la peinture aussi bien que le crépi, c'est ce qui explique la pâleur de ces taches et ce qui permet à un œil avisé de les découvrir. J'en ai dénombré sept. Au total, treize, ce chiffre ne me plaît guère. On distingue parfaitement que les cratères nouveaux, tout aussi bien que les anciens comblés et masqués sous la peinture, sont rangés trois par trois, l'un à côté de l'autre pour que l'ouvrage soit « bien fait », bien qu'un seul eût suffi; en un seul endroit, — pourquoi? — il y en a quatre. Ce qui, au début, ne m'a pas paru clair, c'est que, utilisant l'homme-mesure — et, faute de mieux, en m'utilisant moi-même comme étalon de toutes choses — j'ai constaté que la ligne générale des petits cratères se trouvait un peu plus haut que mes genoux, à la hauteur, comme qui dirait, de mes cuisses. L'hypothèse me paraissant fausse, j'ai eu recours à une expérience, c'est-à-dire que, m'agenouillant face au mur, j'ai constaté que les petits cratères me venaient juste à hauteur du cou, de la nuque ou de la tête — tous les hommes ne sont pas pareils — ce qui avait une signification. J'avoue que je n'ai jamais aimé me mettre à genoux, ni à l'école, ni à

l'église, ni au figuré, et d'autant moins ici, dans ces circonstances en quelque sorte spéciales.

J'aurais préféré rester debout, le dos au mur, refusant de me laisser bander les yeux, criant des concepts généreux, écumant de colère comme dans *le Trois Mai* de Goya. Avec, autour de moi, des gens palpitant d'admiration. Mais comme ça, dans une cellule, précipité à genoux, poussé de force face au mur d'une si vilaine couleur, puis évacué par un canal d'écoulement, franchissant la petite porte dérobée, sorti à travers le mur, tiré par les pieds, tout de même. . . Dans la vie, disait ma mère, le principal est de savoir s'accommoder. Essayons, donc, de nous y faire. Il me faut avouer qu'avant de me mettre à genoux, face au mur, pour prendre ma mesure, j'ai hésité, j'ai eu honte de l'œil du petit anonyme qui pouvait me regarder par le guichet, mais la curiosité l'a emporté et puis, me suis-je dit, le spectateur s'est habitué au spectacle, il est sans aucun doute blasé car d'autres, avant moi, ont fait tout comme, j'en suis persuadé. Peut-il en être autrement? L'horreur attire.

Peut-être que me voyant dans cette pieuse position, le petit anonyme a-t-il cru que j'avais peur et s'est-il senti tout-puissant; il y a des gens qui tirent leur pouvoir de la frayeur des autres et qui ont besoin, pour en imposer, de susciter la peur autour d'eux; cela se rapporte d'autant plus aux menus salariés anonymes de l'épouvante, à ces misérables individus tremblotants qui, par eux-mêmes, ne réussiraient d'aucune façon à faire peur à qui que ce soit. Et, après tout, pourquoi mon acte dénoterait-il de la peur et non pas du courage? J'ai compris la position, j'ai saisi le rôle du robinet et du canal d'évacuation par la petite porte mécanique et je me suis appliqué à comprendre ce qu'éprouvent ceux qui vous poussent par le canal, ceux qui, du dehors, vous tirent par les pieds, ce qu'éprouvent ceux qui ouvrent le robinet et qui, consciencieusement, à l'aide d'un balai, lavent le ciment taché de sang, ferment dûment le robinet puis la petite porte métallique — je me suis appliqué, oui, à comprendre ce qu'éprouvent ces hommes-là, des gens semblables à moi, et n'ai point réussi. Je ne puis les comprendre. Sans doute mangent-ils, eux aussi, un morceau de pain, ont-ils une famille, évidemment, les temps sont difficiles, et pourtant. Dans un sens, ils sont innocents, ce ne sont pas eux, ces malheureux exécutants, ces tueurs à petits gages qui conduisent le bal et pourtant. Mais cela n'a pas d'importance.

En somme qu'est-ce qui, maintenant, est important pour moi? Je pense que c'est de ne plus bayer aux corneilles devant les particularités, plutôt désagréables, du mur qui s'offre à ma vue: j'ai beau faire, quand j'écris, je lève les yeux et sans le vouloir, c'est de ce côté-là que je regarde. Elle m'agace, cette faiblesse de ma part, car je comprends — je n'y ai aucun mérite — que c'est justement pour ça que j'ai été conduit ici, que c'est justement pour ça que l'on ajourne mon exécution, que c'est pour que, seul devant la réalité du vide, avec le ballet de ma mise à mort, je sois saisi de panique, je me jette à quatre pattes et me mette à hurler de terreur, ce qui leur donnerait grande satisfaction, les ferait se sentir forts, se considérer des hommes de la race des seigneurs. Ce qui n'arrivera pas. Mais pour l'instant, cessons de regarder de ce côté-là.

Comme je le disais, je déplore l'inexactitude de ma description antérieure, parce que, en définitive, que signifie une main de profondeur, une main en longueur ou en largeur, plus haut que le genou, plus haut que la nuque, devant le cœur et caetera? C'est vague, très vague. Si j'avais eu un mètre, avec ses centimètres, il en aurait été tout autrement. Si j'ai utilisé l'homme-mesure, l'antique unité hellénique, c'est faute de quelque chose de plus exact, et c'est encore faute

de mieux que je me suis servi de la seule mesure dont je dispose : moi-même. Je sais pertinemment que je ne suis pas idoine à ce rôle, qu'il y aurait fallu quelqu'un de plus imposant, de plus fort, aux nerfs mieux trempés, capable de faire face à ces surhommes mal payés, je sais que je ne suis pas indiqué — *non sum dignus intrare* — pour des circonstances qui, tout de même, requièrent des qualités exceptionnelles, autrement dit ce que, justement, je ne possède pas. Je suis un jeune homme quelconque. Je manque d'aplomb, je ne suis pas sûr de moi, je n'ai pas de courage spontané, je résiste mal aux désagréments physiques et, ce qui est pire, je préfère les questions aux réponses, en un mot, je suis dépassé par la situation.

Ma seule arme, l'ironie, est absolument déplacée dans les circonstances où je me trouve depuis un certain temps. Y a-t-il des héros ironiques? Par conséquent, non, ce n'est pas du tout par vanité que je me suis pris comme homme-mesure des choses, car cela ne crée et ne peut causer plus loin que des ennuis et des malentendus, mais je n'ai eu recours à cette solution réellement mal à propos que parce que je n'en avais aucune autre à ma portée et que je me trouve dans l'impossibilité de pourvoir à l'obtention d'un autre exemplaire, qui corresponde mieux à la situation, bien que, même alors, la notion même d'homme-mesure demeure discutable dans une situation incertaine et ambiguë, voire suspecte. Evidemment, observer les hommes d'une manière expérimentale procure une supériorité toute naturelle, mais je ne puis, moi, que m'observer moi-même et, dans ce cas, il m'est assez difficile d'être, non seulement un bon observateur, mais encore de me sentir supérieur à celui que j'observe.

Comme si le bon docteur qui m'a fait don de ce cahier (sans que j'aie le moindre espoir de l'en récompenser dans l'avenir) n'avait pas été conduit par une noble curiosité d'expérimentateur! Car il ne me croit sûrement pas assez idiot pour que je dise ici ce que je n'ai pas avoué lors des passages à tabac que j'ai subis, et nous nous rendons compte tous les deux que l'œil neutre qui me filme a depuis longtemps rapporté à ses supérieurs que j'écris quelque chose dans un cahier, de sorte que l'offrande du docteur a reçu a priori la bénédiction de mes assassins. L'excellent docteur qui prépare un ouvrage sur la peur sait très bien — il en a l'expérience — qu'au début je ferai le faraud, que je m'efforcerai de paraître dégagé, non troublé et, de temps en temps, héroïque, mais il s'est armé de patience, il attend que je me dégonfle, il sait que « ça ne dure pas », il me soupçonne d'être vulnérable, parce que les héros authentiques ne tiennent pas de journaux dans de pareilles circonstances, et en tous cas ont autre chose à faire qu'analyser leur propre personne; il flaire en moi un héros douteux qui, finalement, « mangera le morceau » dans ce cahier, ce qui fera avancer la science d'un pas; peut-être même le cher homme en fera-t-il un compte rendu fort apprécié dans les milieux compétents.

Pour être juste, les autres aussi font avec moi une expérience, en me tenant ici, en ajournant mon exécution jusqu'au moment où, la digue se rompant, la terreur déferlera sur moi et je me hâte de dire que ce n'est pas le cas du bon docteur qui, en dépit de son indubitable passion pour la science, ne tuerait pas un homme, même à titre d'expérience — il se contente des rats — mais une fois la situation créée par les autres, pourquoi n'en pas faire profiter, et lui, et la science? Mes tourmenteurs, oui, ils avaient grand besoin, eux, que je me mette à table, et pas seulement du fait qu'une enquête menée à bon port leur aurait valu un supplément de salaire, supplément fort bien venu, car ils ont une famille à entretenir, mais aussi du fait qu'ils ressentaient dans leur âme la pure nécessité

de se convaincre que tous les hommes étant lâches, veules, ils ne sont eux-mêmes, par conséquent, pas plus mauvais que les autres. Seul le bon docteur, qui vient me voir tous les jours (il l'a promis) et veille à ce que mes plaies ne s'infectent pas — étant donné qu'un condamné à mort n'a pas la permission de passer de vie à trépas à la suite de commotions ou de blessures, ce qui serait enfreindre la décision judiciaire — le bon docteur se dit que, puisqu'il se trouve devant une mort expérimentale (qu'il ne peut empêcher) pourquoi ne pas en faire profiter la science, et — ajoute-t-il — ma propre personne, puisque lorsque j'écris, j'oublie le mur, l'exécution et même si je ne les oublie pas, je les refoule au second plan, n'est-ce pas? Au fond, il est convaincu lui-même que « ça ne peut pas durer », que ce mur aux particularités désagréables est irrésistible et que moi, avec mon ironie déplacée, moi, un quelconque et chétif étudiant en histoire, je vais me donner en spectacle, bien sûr au bénéfice de la science.

D'ailleurs, je lui parais a priori, anormal, et c'est insensé — se dit-il — qu'un jeune homme de vingt ans renonce à la vie, et pourquoi? pour des questions que personne n'a jamais palpées, jamais placées sous le microscope et dont on ignore la réaction à l'acide saturnien, bref, pour des questions dites de principe. Il me semble curieux, à mon tour, que la réalité lui paraisse immobile et qu'il ne songe pas au fait que demain les choses pourront être tout autrement interprétées; curieux aussi que son idée concernant l'homme-mesure n'ait pas été ébranlée du fait que tant d'autres avant moi aient « tenu »; il s'agit, il est vrai, d'une idée de même nature que celle des sept tourmenteurs qui se sont ingéniés à me torturer de leur mieux. J'espère que cette page, au moins, le dérangera quelque peu, tandis que moi, sous forme d'esprit chevauchant un petit nuage, je m'amuserai de la figure qu'il fera, le bon docteur, en me lisant, ceci au cas où il n'aura pas de motifs plus objectifs d'être soucieux, étant donné que les gens placides peuvent connaître, eux aussi, des situations difficiles, et que la peur chez les gens placides devient épouvante. Et puis, à part cela, je ne voudrais pas que demain ce cahier lui serve d'alibi, ce n'est pas le cas. Voyez un peu de quoi je me mêle, de mes sentiments posthumes ! En fait, il est très difficile, la chose est sue, de se concevoir en tant que vide, que néant. Mais, cher docteur, je sais que vous ne vous êtes pas trompé et que, vous l'avez deviné, j'ai peur.

En tous cas il vaut mieux, pour moi, écrire qu'essayer de me reposer: j'ai beau faire, je me tourne du côté de ce mur, bien que cela n'ait aucun sens, je le sais. Comme elle avait raison, maman, de me disputer: tu ne sais pas t'adapter aux circonstances ! En fait, c'est là mon espace, constitué à la mesure de l'homme, selon certaine conception très spéciale de l'homme; mais malgré cela, ou peut-être à cause, justement, de cela, l'homme peut y donner sa mesure, et il est même obligé de l'y donner, en conformité à une tout autre conception de l'homme. De toute évidence, leur conception est à l'opposé de celle des Grecs antiques, puisqu'elle tend à démontrer que l'individu est veule, lamentable, qu'il peut être dégradé. Néanmoins dans une situation pareille, l'humanité consiste justement à pouvoir faire face à des épreuves qui nous dépassent. C'est un pari, mesure pour mesure. Mon espace est une scène et je sais mon rôle. Je vais le jouer en tous cas, il n'y a rien à faire, mais comment? ça dépend. Et là où se trouve un homme qui représente une idée, ce qui est en jeu, ce n'est pas l'individu — qui peut être n'importe qui — mais l'idée, et c'est elle qui, en fait, est mise à l'épreuve. Je ne puis cependant pas m'empêcher de voir dans cette mise en scène une tendance à ridiculiser, une tendance au sarcasme, au désir, autrement dit, de transformer une tragédie (la mort d'un homme est toujours une tragédie) en comédie,

et moi-même en héros bouffe. Condamner quelqu'un à mort et le faire trépasser conformément à la décision, c'est ce qu'on appelle l'exécuter. Mais le placer dans une cellule où se trouve ce mur plutôt désagréable et laisser dans le vague le jour (en fait la nuit) où il sera fusillé, c'est le laisser seul devant sa négation, devant sa non-existence et s'amuser des formes que va prendre sa terreur.

Bien sûr, il y a des héros nés, mais ceux-là sont exécutés sur-le-champ. Il est certain qu'avec moi, ils veulent rigoler un brin, parce que je n'ai guère l'air d'un héros — et que d'ailleurs je n'en suis pas un. Mais, il y a, de plus, une certaine gratuité dans tout cela, parce que possédant police, mitrailleuses et canons, ils peuvent me tuer n'importe quand, n'importe où et n'importe comment. Et alors, pourquoi pas dans la cour de la caserne, au mur, en forêt, dans un fossé, ou n'importe où? Dans toute cette mise en scène je flaire le surhomme-comme-représentation-de-la-volonté-d'être-au-monde, le transcendantal à la noix et je ne vois nullement un cerveau roumain inventant une chose pareille. Il y a, dans cette gratuité, quelque chose d'inquiétant et d'inhumain, d'au-delà de la violence, justement parce que les vainqueurs du moment ne se contentent pas de tuer, ça s'est déjà fait dans la guerre, c'est banal, mais qu'ils veulent considérer le monde comme un théâtre, transformer un meurtre en spectacle et en comédie.

Bien sûr, ce sont là des arguments propres à m'aider à me contenir, à conserver ma dignité et à me procurer une espèce de divertissement à force de badiner; j'ai de mon côté, de bons et solides concepts, banals en « temps normaux » mais vivants, énergiques aux époques de calamités, où l'humanité est sortie de ses gonds; et il est inutile de parler à ceux qui traversent en paix les temps paisibles, de la liberté du choix, de la dignité de l'attitude, du refus du mal instauré, parce que les gens paisibles hausseront les épaules; bien sûr, évidemment, et puis après? Néanmoins, ce qui est réconfortant, c'est que lorsque ces banalités sont annulées et que l'abus devient loi, elles — ces banalités — se gonflent de sève, deviennent fortes et font que des masses entières d'individus risquent leur vie, affrontant la mort, et par un paradoxe des rapports, renversent la force pour réaliser ce que tout homme de bon sens considère comme irréalisable. La mesure humaine, la vieille mesure hellénique n'est pas spectaculaire, terrible, écrasante, elle paraît normale, habituelle, pour ne pas dire banale, mais il suffit qu'elle soit niée pour qu'elle entre en éruption avec une ténacité et une force stupéfiantes, une force que jamais, après cela, les historiens ne parviennent à expliquer, puisqu'elle ne saurait être réduite en ses éléments composants.

Voilà pourquoi le fait que je ne sois pas le moins du monde un héros est caractéristique, justement, parce que des gens héroïques, il y en a toujours, en tous temps et en toutes circonstances, et jamais le monde n'est à ce point paisible qu'il n'ait besoin, d'une manière ou d'une autre, de leur héroïsme natif, tout naturel; mais lorsque les règles de l'homme-mesure sont abolies, ces vieilles notions usées, familières et fatiguées deviennent tellement vigoureuses, qu'elles soulèvent, elles, de gigantesques énergies, qu'elles insufflent de la force à des gens très quelconques, des civils, et les envoient à un combat impossible. Or, les victorieux, ceux qui ont écrasé des armées, ceux qui violent la loi de « l'homme, mesure de toutes choses », les amateurs de terrible, de colossal, de sublime et de spectaculaire, les gens de la race des seigneurs oublient toujours la force des gens sans force, l'art militaire des civils et la froide colère des hommes paisibles et lorsque commence à se manifester l'opposition des masses, ils la considèrent du haut de leur mépris. Au moment où contre la force s'élèvent des hommes

paisibles qui vont à la mort sans hésiter, cette force pharaonique est condamnée et rien ne peut plus la sauver.

Voilà, docteur, ce que vous ne comprendrez que lorsque ce sera tard et inutile. Ne venez pas me raconter que vous ne faites que votre métier, car votre profession n'est pas de regarder comment les gens sont tués, elle consiste à les arracher à la mort; les véritables coupables ne sont pas les tueurs de profession — ceux-là sont des individus étranges, que je ne puis comprendre pas plus qu'ils ne comprennent ceux qui, sans obligations d'aucune sorte, affrontent la mort; il y a entre bourreaux et victimes incompatibilité absolue, impossibilité réciproque de se concevoir — les véritables coupables sont ceux qui aident par apathie, en se déclarant de simples employés, ceux qui, par bon sens et par sens des réalités, acceptent l'horreur, parce que « maintenant on n'y peut rien », les hommes du moment, des réalités, toujours dépassés, inévitablement renversés par une réalité en marche et qui ne savent pas que le présent est l'image morte du passé et que le seul présent est l'avenir.

Ainsi donc, c'est le fait même que je ne suis pas un héros, de naissance ou de tempérament, qui me confère ma valeur d'être représentatif, d'être caractéristique de ces temps qui demeureront dans la mémoire collective autrement que par des horreurs et des atrocités insoupçonnées; non, ce ne sont pas seulement ceux qui les ont commises qui sont représentatifs, ni seulement ceux qui les ont subies sans savoir pourquoi, en méconnaissance de cause; non, représentatifs sont aussi ces hommes paisibles, civils et intéressés par d'autres énigmes du monde, ces gens qui auraient pu se tenir tranquilles, qui auraient pu laisser les choses suivre leur cours, mais qui se sont sentis obligés, par leur condition humaine, de s'opposer, de résister au prix de leur vie, oui, ceux-là aussi sont représentatifs. Une idée est authentiquement forte lorsqu'elle réussit à soulever à la résistance des êtres paisibles, de simples gens aimant leurs aises et non directement impliqués. En notre siècle, cette idée-là se nomme le communisme.

Oh ! je sais très bien ce que vous allez dire, docteur, lorsque vous lirez ces lignes — et que, moi, je ne pourrai pas vous répondre; oui, vous allez dire: Ah ! ah ! ah ! mon gars, tu enfles ta voix, tu prends des poses héroïques, tu as peur ! Que voulez-vous, docteur, je crois, oui, avoir peur, et il se peut que ce soit la raison pour laquelle j'enfle ma voix, mais il va de soi que j'ai peur, c'est tout naturel, je vous ai pourtant dit que je n'étais pas un héros; il s'agit de savoir si je vais être ou non plus fort que ma peur. Là est la question. Je sais, certainement, que la solitude forcée, la claustration constitue une force qui travaille contre moi et pour vous, de même que je sais que la présence de ce mur aux particularités plutôt désagréables représente, à sa façon, surtout pour un jeune doué d'un excès d'imagination, un moyen de torture brutal et raffiné et que la vitalité de la jeunesse va se retourner, elle aussi, contre moi, contre ma conscience représentative de civil en révolte. Et je sais une chose de plus. Je vous ai promis, quand vous m'avez donné ce cahier, d'être sincère; très bien, je le serai.

Etant donné la dose de gratuité qui entre dans ce spectacle que vous espérez vous voir offrir, je me suis demandé moi aussi: quel sens y a-t-il pour moi à résister encore, je veux dire, à résister encore à ma peur? A l'enquête, au procès, ah ! oui ! c'était autre chose, ç'aurait été une scélératesse que de traîner ici mes copains, ç'aurait été un coup porté au mouvement auquel j'appartiens — et il me fallait à tout prix résister, me taire. Mais ici? Maintenant? Qui donc? je répète: qui donc aurait le droit de me condamner, si je me laissais aller à la peur? Seuls ceux qui sont passés par où je passe auraient le droit de me juger, mais ils sont

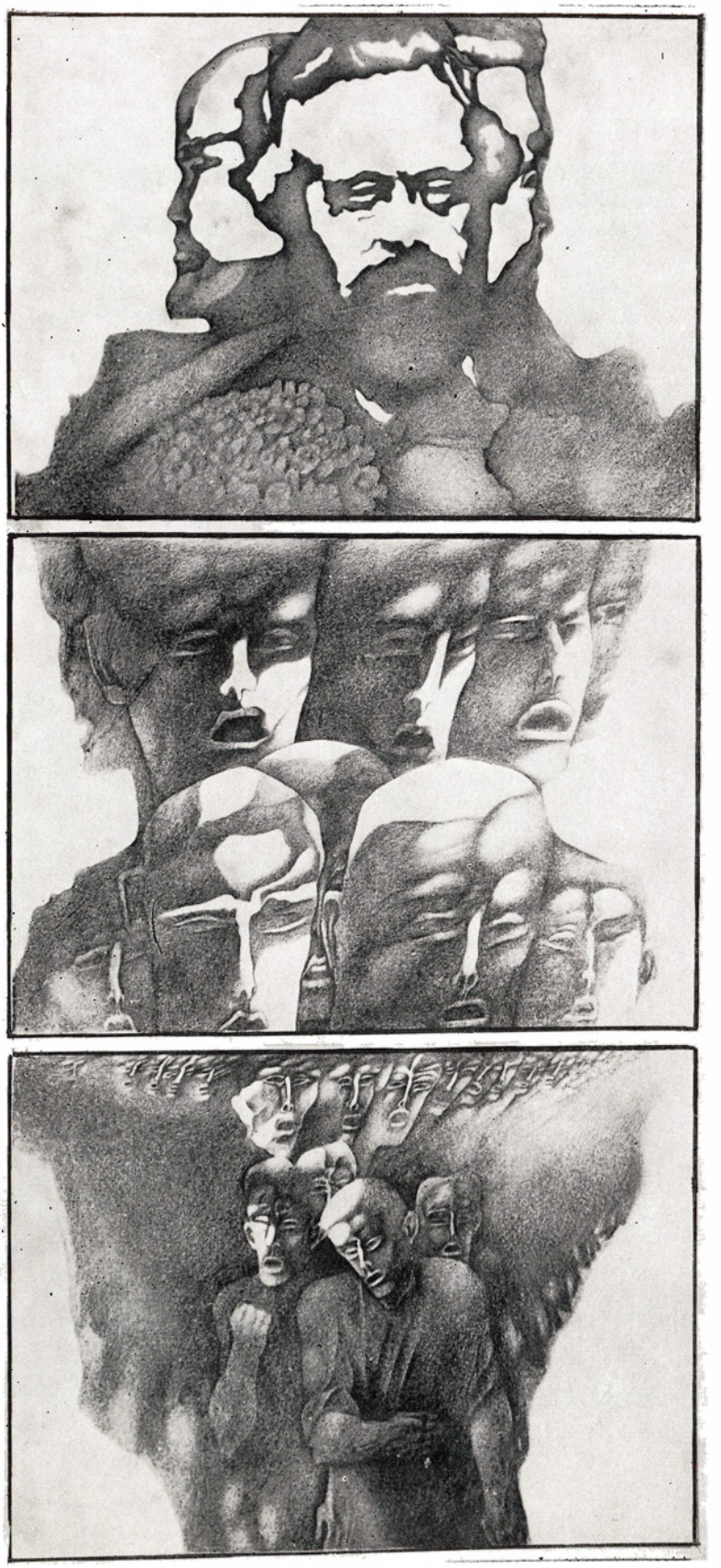
morts ou bien ils vont mourir. Et qui le saura? Mes assassins — demain — n'auront plus la parole et vous (soit dit sans désir de vous offenser), vous serez accusé de salir la mémoire d'un héros si vous disiez que je suis mort en hurlant d'épouvante.

Personne ne saura que j'ai gueulé de terreur, et si je me laissais aller à la peur, je ne pourrais plus faire d'aveux dans ce cahier. Et à qui, oui, à qui cela servira-t-il que je me sois comporté dignement avant d'être exécuté, puisque personne n'en saura rien? C'est une tentation, n'est-ce pas, monsieur le docteur? Vous y avez songé, j'en suis convaincu; vous qui ne croyez pas en la force de certaines abstractions, banalités, utopies, comme vous vous êtes empressé de me le dire à votre première visite, après vous être assuré — à vrai dire — que je n'étais pas mort et qu'aucun de mes organes vitaux n'était lésé; c'est ainsi que vous vous êtes exprimé, tout d'abord, devant eux, ce qui (et cela vous le saviez, non?) les a encouragés à me torturer à nouveau, dès la nuit d'après, il est vrai, car vous avez eu soin de leur dire: allez-y plus doucement, les gars, il n'est guère résistant celui-là; comment ça, pas résistant, m'sieur le docteur, ont-ils répondu, scandalisés, il encaisse et il la boucle ! Et puis y s'fout d'not'gueule, a grogné l'un d'eux, offensé. Pourquoi mon ironie les énervait-elle à ce point? Et puis, après m'avoir fait revenir à moi à coups de piqûres et de pilules (pour éviter que je meure? pour qu'il puissent poursuivre leur besogne?) vous m'avez grondé en épongeant mon sang, vous m'avez parlé de jeunesse inconsciente, de concepts généraux, de banalités, d'utopies.

J'étais encore étourdi, rien que douleur, mais j'ai entendu et n'ai pas oublié. Dès lors je me suis rendu compte que vous étiez un individu pour lequel l'avenir n'existe pas, que jamais, au grand jamais nous ne pourrions nous entendre tous les deux, que vous ne compreniez, vous, que ce qui vous arrivait dans l'immédiat, appelé par vous réalité, et que tout autre chose vous demeurait caché. En vieux cartésien que j'étais, j'ai cru un moment qu'en expliquant clairement quelque chose à quelqu'un, celui-ci finirait par comprendre, mais non: aussi longtemps que vous aviez intérêt à ne pas comprendre, aussi longtemps que vous profitiez d'un malentendu, vous le défendiez désespérément. Saviez-vous seulement que vous êtes poltron? Vous le découvrirez en temps voulu. Saviez-vous que vous êtes un aventurier qui, par commodité et par avidité, s'est laissé entraîner dans une aventure? Je regrette de vous avoir tapé sur les nerfs, laissons cela, inutile d'en parler davantage. Il est vrai, en fait, que je ne sais guère expliquer pourquoi je refuse de me laisser conduire par la peur, de me mettre à quatre pattes et de hurler d'épouvante. D'ailleurs je ne me creuse nullement la tête pour apprendre pourquoi je me refuse à le faire. Disons que c'est un *non possumus* et n'en parlons plus.

Si ceci est mon espace — je l'ai décrit — la notion de temps est, elle, quelque peu trouble du fait que je suis privé d'avenir. Le présent manque d'intérêt, ce n'est qu'une arête de couteau, qu'une idée, en échange, le passé me reste. Et si j'avais, disons, cinquante ans et que je me trouve devant une condamnation inéluctable, mettons, physiologique, la situation serait-elle autre, ne me verrais-je pas toujours devant le passé? Et n'est-ce pas la condition humaine, de se trouver, à un moment donné, devant le vide? L'imminence de la mort signifie-t-elle autre chose pour un homme de cinquante ans? qualitativement autre chose? Le fait d'avoir vécu trente ans de plus que moi aide celui qui doit disparaître maintenant tout autant que m'aide le fait qu'un de mes cousins soit mort à cinq ans et que j'aie vécu quinze ans de plus que lui . . . Ils m'ont ravi non seulement le temps,

GHEZA VIDA: La sirène 1933



VASILE SOCOLIUC:
L'Internationale I
(du cycle « Le passé de combat du parti »)

mais aussi l'espace, lequel, pour exister, doit être illimité, tandis que le mien est devenu tellement fermé, tellement concret qu'il a fini par se dissoudre. Mais celui qui ne sait pas pourquoi il meurt ne sait pas pourquoi il a vécu, et qu'y a-t-il de plus lamentable qu'une existence à laquelle, seul, on ne trouve pas de justification. D'ailleurs, l'avenir, la présence du possible, se trouve en moi, force active, tout comme moi je me trouve impliqué dans l'avenir.

. . . . . .

Je suis terrifié et je parle dans ce cahier de ma terreur, j'écris très vite à bout de souffle, en nage, et j'essaie, sans y réussir, de rattraper ma peur, parce que c'est tout autre chose que la sueur, que les tempes qui vous bourdonnent, que votre estomac qui se rétrécit, qui se serre comme un poing avec ce moteur rapide du plexus solaire transmettant des influx fulgurants qui font que tantôt un bras, tantôt une jambe éprouvent une brusque secousse; la peur, c'est tout autre chose, un refus, un hoquet, une clameur glacée de la physiologie. J'ai appris que l'analyse dissolvait les sentiments, les diminuait, les dissipait, je suis tassé sur moi-même, sourd, je ne puis prononcer une parole, mais j'écris, j'écris pour dissoudre mon épouvante qui refuse de savoir que j'écris, qui ne se laisse pas traduire en paroles. Curieusement, ma raison demeure intacte, elle parle calmement à ma peur qui ne comprend pas, n'entend pas et se trouve au-delà des mots, mon corps en spasmes ne perçoit plus l'idée: mais oui, nous mourrons, nous disparaîtrons, mon vieux, tous, tous y passeront, et nous aussi — plus tard — on finit par se trouver tout de même devant un mur, devant l'inexistence, l'important c'est de le faire humainement, en sachant pourquoi . . .

Finis donc d'avoir peur, les tortures, les douleurs c'est fini, maintenant tout ira vite et tu ne souffriras pas, trois balles dans la tête ça n'est pas si terrible. Tu te récites des fragments d'œuvres de philosophes ou de poètes, en vain, ça se passe au-delà des mots, je ne hurle même pas, je ne veux pas m'enfuir,demander pardon, me rouler par terre, rien, je suis tout recroquevillé, tout en sueur, mon estomac est douloureusement contracté et ce moteur du plexus solaire qui ronfle, ce bourdonnement des eaux rouges dans les oreilles, un tam-tam de sacrifice cannibale inonde mon cerveau, j'urine fréquemment et, tout près du baquet, me voilà qui chancelle, je dois être incapable de marcher — processus physiologique, rien d'intéressant, docteur, vous comptiez là-dessus, je le sais, mais il n'y a à ce sujet rien de particulier, un animal terrifié, c'est tout, l'épouvante nous uniformise, la peur n'est pas dissipée par l'analyse, non, sourde, elle demeure intacte, je ne puis même pas la saisir en paroles, quelque chose m'échappe, la peur justement, et cependant ses flots ne m'ont pas submergé, je nage difficilement, je lutte contre elle à coups de mots, d'idées, une partie de moi-même est demeurée intacte, en dehors, au-dessus et observant, décrivant elle ne se laisse pas envahir par les flots d'épouvante, de sang et de sueur.

Peut-être que lorsque l'épouvante s'empare de vous, comme sous la torture, le plus terrible c'est l'impression que cet état va durer à l'infini, du fait que l'on ne voit pas ce qui pourrait jamais en venir à bout, il s'accroît sans cesse de lui-même, on croit en toucher la limite, impossible qu'il grandisse encore et pourtant il le fait. L'insupportable, ce n'est pas douleur en elle-même, c'est la possibilité de son éternité, la possibilité d'une douleur infinie, d'une épouvante sans bornes, archétype de l'enfer au fin fond de notre physiologie. Et l'organisme ne peut résister à l'infini.

Brusquement, j'attaque, je veux voir la chose en face, je me tourne vers le mur, je regarde fixement ce mur avec ses particularités désagréables, je me

vois roué de coups, agenouillé de force devant lui, je me figure les types debout, autour de moi, l'un braquant son revolver, je l'entends tirer, je me vois tomber, je fais l'effort de revoir cette scène, je l'ai suffisamment évitée, je la déroule une fois de plus au ralenti, mais ma frayeur ne paraît nullement impressionnée par une pareille confrontation, c'est comme si elle ne l'avait pas observée, je n'ai pas peur de quelque chose de précis, pas même de ça, j'ai peur — je sais que ça ne veut rien dire, mais je ne trouve pas d'autre expression — je cours après ma peur, je ne la laisse pas m'échapper, mon cœur bat fort, trop trop, une griffe à droite (ce n'est pourtant pas la place du cœur), j'étouffe, mon cerveau se contracte comme un cœur, une griffe me l'étreint à droite, du pôle nord de l'estomac recroquevillé, depuis le plexus solaire affolé, des frissons de terreur jettent feu et flamme, je sue, je halète, la bouche sèche, de l'amadou, c'est comme si j'avais mâché du savon, je me répète sans cesse, patiemment: et la dignité? c'est honteux, que fais-tu de ta dignité?

Combien de temps est-ce que ça va durer? La douleur ne peut être éternelle; mais qu'en est-il de la peur ! Une éternité, bourrée d'épouvante. J'ai tout de même abandonné mon cahier, me suis étendu sur ma couche, me suis obligé à respirer régulièrement, au début je ne réussissais presque pas à inspirer, mes poumons aussi s'étaient ratatinés, puis mon souffle est devenu égal, j'ai hurlé en moi: non ! Je n'admets pas avoir peur. Vous m'avez déshabillé, et, nu, ligoté, vous avez craché sur moi, vous m'avez tailladé la jambe à coups de couteau et avez saupoudré mes plaies de sel, vous avez éteint vos cigarettes sur mes hanches et sur ma poitrine, vous avez uriné sur mon visage, vous m'avez condamné à mort et vous allez tirer sur moi, ça vous êtes en état de le faire, mais pas en état de me faire peur, vous êtes incapables de m'épouvanter. J'étais plein de colère. J'ai arrangé le verset biblique à ma façon: que le soleil se couche sur notre colère. Pourtant la peur persistait. En pensée j'ai hurlé: Non ! Au bout d'un certain temps, la peur s'est amoindrie puis elle s'en est allée légèrement, comme une buée. Elle n'a pas résisté à la colère. Et pourtant, qu'est-ce qui s'est passé, comme ça, soudainement?

J'ai déjà eu peur une fois: j'avais été arrêté. On m'avait réveillé à l'aube, transporté en voiture au-delà de la place Rosetti, une maison jaune, grasse, à deux étages, une entrée voûtée, des escaliers sombres, des pièces . . . On m'a laissé dans l'une d'elles: trois tables quelconques, une machine à écrire, des cendriers archi-pleins, une fenêtre sous laquelle brinqueballaient les tramways — je n'y suis pas allé, tentation inutile, pour voir quoi? Mon ange gardien était parti quelque part; une femme presque vieille, acariâtre, s'est amenée, munie d'un balai; elle a lavé le plancher à l'aide d'une serpillière trempée dans une eau noire, a jeté les mégots et la cendre dans le seau, est partie; après, une fille très fardée, au pull-over vert et aux seins énormes et flétris, est arrivée; elle a vaguement tripoté la machine à écrire, a bâillé à se décrocher la mâchoire, a téléphoné à Mimi: alors, dis-voir, comment qu'ça s'est passé, moi, elle ne m'a pas regardé, tout comme si je n'existais pas, puis ce sont des types noirauds qui ont fait leur entrée, plutôt débraillés, avec des figures grises de manque de sommeil, des cigarettes pendues à la bouche, ils ont parlé courses, maladies honteuses, avance sur leurs salaires, c'est à peine s'ils marmonnaient, crachant les mots comme s'ils décortiquaient des graines, eux non plus, ces lamentables préposés à la torture, ils ne me voyaient pas, après quoi mon ange gardien est revenu suivi de M'sieur l'Chef.

On m'a fait entrer dans son bureau, une table de bois, un siège sombre, bancal, lui, un homme ayant à peine dépassé la quarantaine, au visage bouffi, tout cerné, gonflé de sommeil. Il a demandé du café, bâillé, allumé une cigarette et la comédie à laquelle je m'attendais — c'était le procédé habituel — a commencé: ma jeunesse, bonne famille, mère inconsolable, carrière brisée, jeunesse idéaliste (lui aussi avait été démocrate dans le temps, il avait même éprouvé de la sympathie pour le socialisme, mais la vie . . .), mais notre idéalisme, — autre bâillement — avait été employé par des individus sans scrupules qui . . . — tout le bataclan. Mon affaire était grave, très grave même, mais il voulait me sauver, le troc était simple: que je leur donne le nom des meneurs, et moi, ils me mettaient hors de cause, le nom des meneurs . . . et de tous les autres, bien sûr. Il avait l'air d'en avoir par-dessus la tête, il bâillait, a fait venir la dactylo et s'est mis à crier dessus: ce n'était pas du café, ce qu'elle lui avait servi là, qu'elle ait donc la bonté de lui en faire un qui soit buvable. En enfer, les diables ça s'ennuie, ça bâille. Il parlait à contre-cœur, sachant qu'il n'avait aucune chance, après quoi il est entré dans le vif du sujet, il m'a interrogé, a beuglé, et puis à nouveau pris de pitié devant ma jeunesse, il s'est mis à grogner vilainement et a exécuté sans entrain son numéro, persuadé par expérience que c'était du temps perdu, mais il fallait bien que, victime du devoir, il le fasse, moi je ne disais rien, j'étais calme, puis il a commencé à aboyer que j'allais voir ce que j'allais voir si je ne me montrais pas compréhensif, lui il aurait voulu discuter, comme ça, entre intellectuels, mais il se voyait obligé de me remettre aux commissaires, ce qui l'ennuyait beaucoup — autre bâillement — parce que, eux, ils étaient plutôt brutaux.

Si moi j'était calme, lui, il était excédé. On m'a flanqué hors du bureau, j'ai traversé plusieurs pièces — des bureaux comme partout — on m'a laissé seul dans une pièce sombre tandis que mon ange gardien se rendait chez le commissaire Taflaru pour y prendre des instructions. En attendant, je m'étais installé dans un fauteuil. Je savais que là, dans les bureaux, on n'était pas frappé. Personne dans la chambre dépourvue, je pense, de fenêtres, de table aussi, il n'y avait que deux fauteuils — et ça sentait la poussière, la chaleur et le renfermé. Le bâtiment comprenait des bureaux et des dactylos, des préposés à la peur, à la torture et au crime. Ayant déjà été arrêté, je connaissais le scénario, je savais que cette scène de la présentation, de la persuasion homme à homme, d'une psychologie totalement rudimentaire, n'avait aucune importance, qu'ils étaient blasés eux aussi, qu'ils récitaient leur rôle sans conviction aucune, de sorte que j'étais rassuré lorsque je me suis carré dans le fauteuil.

Mais voilà que soudain, je me suis mis à trembler très fort, mes jambes flageolaient et mes dents claquaient à tel point que je les entendais. J'ai serré des mâchoires, j'ai essayé de dominer mes pieds et mes mains, rien, j'étais traversé par un courant électrique qui me faisait tressauter comme si j'avais été branché sur le réseau. J'étais stupéfié devant cette sensation nouvelle et forte: elle s'était emparée de moi à l'imprévu et n'avait même pas l'air d'une peur psychologique, c'était une manifestation physiologique, électrique, et je ne craignais qu'une chose, c'est que le type ne s'amène et ne me voie dans cet état-là; c'était ma seule peur, je serrais les freins tant que je pouvais, mais je continuais à trembloter et à claquer des dents, lorsque survint tout à coup mon ange gardien avec ses vêtements fripés, ses lunettes noires, son indolente cigarette au bec, qui me dit: allez ! ouste !

Je me suis levé et suis resté comme ça un instant debout, puis on s'est mis en marche: je ne tremblais plus. Tout était passé aussi soudainement que c'était

venu. J'ai traversé des chambres et des bureaux paisibles et sordides, comme il y en avait dans toutes les institutions, j'ai descendu des escaliers, je supposais qu'on me menait à la cave où ça allait « commencer » et pourtant j'étais tranquille, tendu: je savais bien pourquoi je me trouvais là; mais l'individu m'a fait sortir dehors, sur le trottoir il y avait une dame qui revenait du marché, avec son butin, grasse, apathique, elle ne nous a pas vus, elle avait ses propres affaires, elle ne savait probablement pas ce qui se passait dans le bâtiment jaune, en tous cas, ça ne l'intéressait guère, je suis monté dans la voiture avec le type, dans une rue, à un feu rouge, j'ai vu la fille dont je m'étais séparé à Radu-Vodă, la fille à laquelle j'avais renoncé comme j'avais renoncé à tout, elle me regardait, intensément, la voiture s'est mise en marche, ç'avait été une illusion, je pense, on m'a reconduit au Dépôt et ce n'est que deux nuits plus tard que l'on m'a ramené à l'instruction, j'ai traversé le centre, il faisait jour, il y avait des gens, je ne les ai pas regardés, parce qu'en tout cas moi j'étais de l'autre côté, dans une autre zone, ça n'avait pas de sens, ça n'avait plus de sens.

Je n'ai plus pensé à mon accès de peur, avec grelottement et claquement de dents, je n'en ai plus eu le temps, j'étais plongé dans le bain et jamais plus je n'ai eu peur jusqu'à ce matin, quoique ç'ait été différent. D'ailleurs je n'ai guère quoi analyser, un état physiologique, probablement très commun, je m'efforce d'être utile, docteur, mais j'ignore si j'y parviens. Pourquoi me suis-je trouvé à deux reprises dans cet état, sans cause directe, et non pas lorsque ç'aurait été vraiment le cas; sans doute qu'aux moments où l'on me torturait, j'étais en colère, j'avais devant moi des créatures — anonymes, bien sûr, mais des plus concrètes — tandis que comme ça, ici, contre qui me mettre en colère, contre ce mur? Non, je suis correct, pendant tout ce temps-là je n'ai pas eu peur, simplement je m'acharnais, je ne croyais pas en réchapper, je m'étais interdit tout espoir, tout regret, accommodement raisonnable avec la situation; je n'ai pas eu peur et cependant — ce qui est important — je savais par expérience ce que représentait « le passage à tabac ». Vous m'avez dit: idéalisme de la jeunesse, générosité mal placée, idées exaltées; soit, je veux vous faire plaisir, disons qu'au début c'étaient des idées générales, de l'exaltation juvénile; bon, disons; mais je vous garantis qu'après ça, après la première épreuve . . . physiologique, il ne s'agit plus de la même chose, je vous prie de le vérifier, après, on est en pleine connaissance de cause.

N'est-il pas étrange de vérifier par la torture son accord avec une idée? C'est une anomalie, mais elle appartient à ce temps de guerre, ça se passe aussi (d'une certaine façon) dans les tranchées, c'est une vérification, au prix de la vie, d'une identification avec une idée au-delà de la conscience, jusqu'à la cénesthésie. Torturé, un étudiant de ma connaissance s'est mis à hurler: on m'a trompé, on m'a parlé d'idées, de dialectique, ça c'est tout autre chose, quel rapport y a-t-il entre les idées et la douleur physique ! Evidemment, ils l'ont délié, lui ont donné des cigarettes et du cognac et il a écrit tout ce qu'il savait — bien peu de chose — ils ne l'ont plus tourmenté; il a tout de même encaissé quinze ans de prison, je sais bien qu'il ne les fera pas, mais je me demande: comment va-t-il se supporter soi-même? comment supporte-t-on sa honte? Je ne l'envie pas. Non, même devant ce mur à certaines particularités, je ne l'envie pas. Le rapport entre les idées et la douleur physique? Il existe.

Et puis: quelle est la valeur d'une idée pour laquelle on ne risque rien, on ne perd rien, on ne souffre rien? Peut-être qui d'ici quelques années, en un monde de paix, on pensera différemment et tant mieux, mais moi, devrais-je

vivre cent ans, j'aurais le même sentiment et en écoutant un type pérorer je me demanderais: celui-là, résisterait-il? Que serait-il capable de risquer pour les idées qu'il proclame? Sans doute ai-je subi une certaine déformation, mais toute époque déforme à sa façon, pourquoi ne pas dire qu'elle forme. Vous m'avez dit que vos matraqueurs considéraient que j'ai eu du courage — sans doute retardent-ils l'exécution afin que vous puissiez voir combien on résiste à l'autre épreuve, celle de l'imagination — je dois vous dire en toute sincérité que ça n'a pas été chez moi du courage, mais une curieuse absence de peur. Je ne saurais l'expliquer, mais en dehors des deux moments que j'ai notés, correctement, je n'ai pas senti de frayeur. Depuis que je suis ici, tout seul, la peur a susurré secrètement, dans les tréfonds, en essayant de s'infiltrer, l'important, c'est que j'aie réussi à la tenir éloignée, j'y ai veillé.

Une nuit ils m'ont sorti de mon grabat, m'ont hissé dans une voiture et m'ont conduit dans l'édifice où se trouvaient leurs installations; après m'avoir fait attendre, ils m'ont fait remonter en voiture pour me ramener au Dépôt: choc psychologique. En tant que spécialiste, vous savez de quoi il retourne. Mais, c'est ce que je veux vous dire — peut-être y verrez-vous quelque chose d'intéressant — l'idée venait-elle de vous? — au retour, ils m'ont fait descendre, là où commence la rue Plevna et où il y a un grand terrain vague rempli d'ordures — vous savez bien — et ils m'ont dit: marche devant nous, on va te nettoyer. Un autre, rigolard: un type qu'a voulu s'barrer tandis qu'on le transportait. Et de faire cliqueter leurs revolvers. Bien sûr: choc psychologique; seulement, on en a trop organisé, de ces fuites de sous escorte pour que je puisse savoir si oui ou non c'était un truc. J'en ai repoussé l'idée pour ne pas risquer de recevoir une balle par surprise. Je ne voulais pas mourir comme ça, encore mal réveillé.

Je me suis mis à marcher, et, engourdi comme je l'étais, ça m'a fait du bien. Autour, rien que des ordures. Le ciel était opaque, couvert de nuages blanchâtres, très bas. Et, tout à coup, je me suis senti libre. Une liberté ne dépendant pas des autres, que personne ne pouvait me ravir, la mort, ça n'existait pas. Encore une seconde, une minute, une éternité, aucune importance, j'étais dans l'éternité, ils avaient tout essayé, ou presque, ils allaient me tuer — maintenant, en un autre jour — ils n'étaient pas en état de faire autre chose, alors que moi j'étais libre, comme jamais je ne l'avais été. La liberté, c'est l'absence de la peur, de toute espèce de peur; mais cette absence-là, ce n'est pas le courage, avoir du courage, c'est être plus fort que la peur.

Je ne pourrais pas dire pourquoi j'ai claqué des dents dans ce fameux fauteuil, ni pourquoi je perdais le souffle tout à l'heure, ni pourquoi, sur le terrain vague, mes gardiens en armes à mes trousses, je me suis senti flotter dans une aérienne, une totale liberté. Il y a certains états pour lesquels les mots n'existent pas ou peut-être je les ignore. Je me contente de les mentionner ces états. Il se peut que vous pensiez — non sans raison — que la peur va me revenir, plus intense, plus fréquente — je l'attends. Je la refuse la peur, je la hais, je veux la saisir à bras-le-corps. Oui, je sais, il est facile de faire le faraud en son absence. A présent, en tous cas, je me sens libre, c'est un état que vous ne connaissez pas, que l'on ne peut communiquer par des paroles, pas plus que je n'ai pu expliquer la peur — en décrire les symptômes physiologiques, oui, mais ça ne signifie rien.

C'était vers la fin d'une enquête, le matin était proche, je me trouvais seul avec le procureur — qui n'a nullement montré qu'il m'ait jamais connu dans le salon de ma mère Carla-Charlotta, ni qu'il soit le mari de ma marraine, en tous cas il a été extrêmement dur envers moi, il luttait peut-être avec une possible

image de sa propre jeunesse — qui donc peut ne pas avoir été jeune, quel roquet n'a pas rêvé un beau jour . . . Ça a été une enquête sans sévices corporels, il ne prenait pas part à celles-là, faisant semblant de les ignorer, c'était le jeu, j'ai été placé devant du matériel compromettant, des dépositions, etc., moi je niais et lui, il savait que j'allais nier, c'était le jeu, fallait bien qu'il y ait une enquête légale, non? Très fatigué, il avait une figure d'un vert-grisâtre parcourue de tics. A la fin — sans doute trop las pour se lever de dessus son siège — il m'a dit, sans me regarder: vos erreurs viennent de ce que vous mêlez . . . oui, deux plans distincts: les idées et la vie. Il avait allumé une cigarette et en regardait attentivement l'incertaine fumée. Evidemment, la vérité, l'équité, le beau, enfin, toutes ces choses-là sont gravées dans nos cœurs et . . . enfin, qui peut ne pas aimer, je veux dire quel homme cultivé peut ne pas aimer écouter de la bonne musique, contempler un beau tableau (il tenait, de sa femme, de nombreux Luchian qu'il gardait, enfermés, dans une pièce, « parce que, n'est-ce pas, ils ont de la valeur »), lire un bon livre, évidemment, mais qu'ont à faire ces moments de détente avec . . . la réalité, qu'est-ce que la littérature a de commun avec notre existence qui est comme elle est. Des livres de philosophie . . . oui, moi aussi j'en lisais, maintenant je n'en ai plus le loisir, mais les mêler à . . . c'est une erreur, une erreur fatale. Des idées . . . Des idéaux . . . Oui. Mais qui donc a jamais vu des idées? Il ne m'a pas vu sourire, il se parlait à lui-même. J'ai vu de tout: de l'avarice, de l'égoïsme, de la peur, de l'hypocrisie . . . de la haine, de tout, vous dis-je, mais des idées? Rudement péremptoire: Où sont-elles, les idées? Je n'ai pas répondu, c'était inutile. Après un bon moment, il a écrasé le bout de sa cigarette dans le cendrier plein et a dit: d'ailleurs, c'est trop tard; il s'est levé et il est parti. Son « trop tard » se rapportait au fait qu'il faisait déjà jour, à mon cas, liquidé au fond, ou bien il se rapportait à lui-même, à son existence, à une confrontation trop tardive. Il ne lui venait pas à l'esprit que nous étions, lui et moi, deux idées en confrontation schématique, nue, essentielle.

On m'a immédiatement conduit au Dépôt et en route je réfléchissais au fait que j'avais souvent rencontré cette opinion, autrement formulée, mais la même au fond: qu'avaient de commun les idées et l'existence, le beau et la vie que nous menons, et tous ceux qui la professaient, comme un fait exprès, étaient des intellectuels, ils citaient Don Quichotte que j'avais commencé à détester, le pauvre, et tous étaient irrités, ça les dérangeait que quelqu'un s'efforce de mettre d'accord ses idées et sa vie, tous se souvenaient qu'eux aussi, dans leur jeune temps, bien sûr, mais, voyez-vous, la vie . . . C'était une banalité, une grande banalité, mais ils la défendaient avec un acharnement suspect, il leur était nécessaire que toute exception soit supprimée par tous les moyens, et même au besoin, fusillée, pour qu'il leur soit clair, à eux, en premier lieu, que ce n'était pas possible autrement. Carla-Charlotta elle-même, qui voyait des esprits aux corps du septième degré et même du dixième, ne voyait pas les idées et lorsqu'elle les a vues, elles l'ont terriblement dérangée. Et voilà que justement le pragmatisme, l'esprit de réalité, la compréhension du moment et toutes leurs autres débrouillardises se retournaient maintenant contre eux, bouleversant leur douce réalité.

J'en reviens à eux, à leur monde, à mon mépris à leur endroit, parce que c'est justement la connaissance de ce monde — lequel me tue — qui m'a donné beaucoup de vigueur; devant le commissaire Taflaru, le chef du deuxième bureau, ou devant le procureur je ne me suis pas senti comme devant des forces inconnues, par cela redoutables; je les connaissais, le dernier même personnellement,

je les savais vulnérables, effrayés par les événements qui bousculaient leur pauvres arrangements d'hommes pratiques. Devant un Taflaru, dormant debout et brutal et dont l'unique joie était de se démontrer à lui-même que les autres aussi sont lâches, je me rends compte que je n'ai ressenti aucune peur, comme je n'en ai pas ressenti en présence des matraqueurs; par contre, là, dans la pièce presqu'obscure et qui sentait la poussière, dans le fauteuil, tout seul, j'ai été pris de terreur, je me suis mis à trembler et à claquer des dents, symptômes qui ont disparu lorsque s'est amené l'individu crasseux, don Juan de barrière, hérault de la mort, qui m'achetait de quoi manger, fifty-fifty, avec mon argent à moi, et me disait: nous autres on a rien avec les communistes, on fait qu'exécuter les ordres, nous on est des techniciens — il était technicien, tout comme vous considérez l'être, docteur, vous qui écrivez un ouvrage sur la peur. Très bien.

La peur est produite par une image vague, par quelque chose qui s'approche de moi, une menace, quelque chose qui peut m'arriver et par mon désir d'échapper à ce danger. La confrontation avec le danger est un acte, une lutte qui, requérant toute l'énergie, provoque la colère et le dégoût, chasse la peur; mais lorsqu'on est seul, devant une menace possible, d'autant plus terrible qu'elle est plus vague, pouvant emprunter n'importe quelle forme, comme dans un cauchemar, elle peut vous terroriser jusqu'à vous rendre fou. Vous savez bien tout cela, vous, et c'est pourquoi vous avez imaginé une pièce spéciale, avec ses images suggestives, avec son mur fascinant, c'est pourquoi aussi, pour voir combien et jusqu'où je résiste, vous ajournez mon exécution — je suis peut-être injuste en ce qui concerne l'ajournement, il ne dépend pas de vous, vous profitez seulement des circonstances — mais vous faites erreur sur un point essentiel: moi, je ne suis pas seul; vous, vous l'êtes, irrémédiablement. Cependant la peur implique aussi une collaboration, elle implique d'admettre que l'on soit terrorisé, et qu'il existe le désir désespéré d'échapper à ce danger vague, d'y échapper à tout prix; mais ici, dans cette pièce, le danger n'est ni possible, ni vague, il est inévitable et très concret, comme seul un mur peut être concret, ce qui sollicite mon énergie et provoque en moi la colère et le dégoût, mais non la peur. Vous direz: et pourtant, vous avez eu peur. Oui, c'est vrai, l'être biologique refuse d'être annulé. La peur m'a envahi, mais je l'ai repoussée. Maintenant, je ne suis pas calme, je suis agité, mais je vais me maîtriser, c'est une question de dignité, ce n'est pas vous qui gagnerez, docteur, vous, vous êtes seul, moi pas.

. . . . . .

Ce jour dont j'ai parlé, et dans la soirée duquel je devais avoir une rencontre importante, je me suis rendu chez elle, tante Marioara, pour ne pas risquer d'être suivi si je partais de chez moi, et comme le matin, dans la rue Columbelor, je m'étais rendu compte que j'étais filé et n'avais échappé au flic qui me suivait qu'en me jetant à l'improviste dans un taxi, je me suis dit qu'il serait sage de ne pas coucher chez ma mère Carla-Charlotta, si jamais l'envie leur prenait de venir m'y chercher, d'autant plus que je supposais que, selon la coutume, le nouvel agent de liaison allait m'apporter du matériel à étudier ou à diffuser. Lorsque j'ai dit à ma tante que j'allais coucher chez elle, parce qu'on allait faire la bombe avec les copains et tu sais bien comment elle est, maman . . . , elle m'a approuvé, réservée, selon son habitude et, au moment de partir, m'a donné la clef. Elle m'estimait surtout depuis la mort de son frère, du fait — disait-elle — que je portais leur nom. L'endroit ne me plaisait guère; plusieurs immeubles collés l'un à l'autre, en profondeur, un mur leur faisant face; entre eux et le mur, s'allongeait une étroite allée pavée; une seule issue. En tous cas je n'avais pas le

choix, et après avoir contacté mon copain, sans avoir rien sur moi en fait de matériel, j'ai pris un tas de trams en marche, dans tous les sens, de sorte que Fantômas lui-même n'aurait pu déduire où je me rendais, et personne ne pouvait deviner que je me cachais là, chez cette femme, hors de tout circuit. Si, cette nuit-là, personne ne me cherchait chez Carla-Charlotta, cela signifiait qu'il n'y avait pas d'alerte et que je pouvais rentrer tranquillement à la maison et y attendre la réponse. Je n'avais qu'à téléphoner le matin à Carla-Charlotta et elle était assez habile pour me faire entendre, au cas échéant, qu'il y avait eu du louche. Sans doute, ç'avait été une lubie de ma part bien que mon nouvel agent de liaison m'ait bien recommandé de ne rien risquer, de rester un jour ou deux de plus chez ma tante anonyme. Je lui avais répondu qu'il ne connaissait pas Carla-Charlotta, capable de mettre une annonce dans le journal, avec ma photo.

Comme il y avait chez ma tante trois pièces, la chambre à coucher étant séparée par la salle à manger de la pièce où j'allais demeurer, j'ai tourné le commutateur pour lire sans crainte de les déranger. J'étais dans un parfait état de veille, sans aucune envie de dormir, mais, chose curieuse, je me sentais incapable de lire, ce qui était extrêmement rare chez moi. J'avais pris l'habitude de lire n'importe où, sans discontinuer, il m'arrivait de rester une nuit entière le livre à la main, et je n'en étais pas fatigué pour autant le matin. Lorsque l'envie de lire me prenait, ma serviette sous le bras je me rendais dans un parc où je poursuivais ma besogne, et non pas au lycée où je n'avais plus guère à apprendre quoi que ce soit d'intéressant les dernières années. Je lisais dans le tramway, parfois dans la rue aussi et si ce n'était pas possible autrement — ayant toujours un livre sur moi — je dérobais tout de même quelques minutes pour lire des poésies. Lire, c'est vivre plusieurs existences, dans des siècles et dans des pays différents: je dis « vivre » parce que seules les idées vécues sont passionnantes et dispensent de la joie, sinon, ce ne sont que de simples acquisitions, pareilles à de vieux meubles dont on ne sait que faire.

Maintenant, dans cette pièce provinciale, je me trouve dans un bourg isolé d'avant la première grande guerre, transposé dans une autre époque et dans un autre espace, un implant au cœur de la capitale et je songe combien nombreux sont ceux qui, paraissant vivre parmi nous, appartiennent à un autre siècle, à une civilisation disparue, dont ils ont gardé non seulement les meubles, les tapis et les images, mais et surtout les habitudes, la sensibilité, la manière d'être, lesquelles avaient leur place en d'autres temps et en d'autres lieux, tandis qu'ici et maintenant elles ne représentent plus rien. Nous vivons parmi des spectres qui font semblant d'être pareils à nous mais qui ne sont que les ombres d'un monde disparu et qui attendent impatiemment de s'en retourner parmi leurs morts.

Ceux-là sont les véritables conservateurs, forces souterraines incapables de jamais sortir de leur enfance, demeurant infantiles dans leur précoce sénilité, se traînant à la remorque d'aïeux squelettiques et nasillards, vagues réminiscences sclérosées, à la sensibilité rongée aux mites. Lorsque surviennent les guerres et les révolutions ils disparaissent, se tiennent cois, pour essayer ensuite avec leur immense inertie, de faire reculer le temps d'au moins deux ou trois générations. Dans cette pièce provinciale des environs de 1890, j'entends encore la réplique de ma tante qui, vivant depuis trente ans à Bucarest, et se louant d'habiter un bel appartement au cinquième, me disait avec un gros soupir: quel dommage qu'on ne puisse élever des poulets ici. Cette nuit-là, enfermé dans une pièce d'un autre siècle, je me sentais éveillé, prêt à prendre à bras-le-corps toutes les inerties du monde. Mais pas à me mettre à lire.

J'ai pensé à Lică et à l'attention avec laquelle il m'avait formé, comme il l'avait fait avec d'autres avant moi, et comme il allait encore patiemment le faire jusqu'à ce que, passant à une autre tâche, il s'en sépare et recommence tout. Je ne veux pas l'idéaliser, parce qu'il y avait en lui une force qui lui avait été transmise et qu'il ne faisait que transmettre à son tour. Mais de pareils exemplaires humains sont encore rares et c'est dans leur œuvre de pionniers que réside leur mérite individuel. Il a des yeux avec lesquels il sait voir, il sait ce qu'il faut à chacun, ce qui lui manque, ce à quoi il peut lui-même servir. Lorsque je l'ai connu, j'étais enthousiaste, furieux, plein d'impulsions plus fortes que moi, d'idées qui me dépassaient, je pensais par saccades, je gesticulais et je criais. j'étais incapable d'écouter, par contre toujours prêt à contredire tout le monde. J'avais une véhémence opaque, j'étais pure négation. C'est lui qui m'a appris à ne pas beugler, à ne pas faire de gestes désordonnés; nous nous retrouvions dans la rue, rencontres extrêmement dangereuses: il ne fallait pas que l'explication soit trop passionnée, cela attire l'attention et les flics sont nombreux. Il m'a enseigné à ne pas divaguer: on n'a pas le temps, attaque le sujet; parle avec esprit de suite: tu disais autre chose, revenons à nos moutons. Par lui j'ai appris à entendre, à voir, à être attentif dans la rue, à observer les gens. Je l'écoutais, apprenais vite, tendu, car je me rendais compte que toute inattention pouvait nous coûter la vie, et d'autres existences que la nôtre étaient aussi en jeu, chacun de mes gestes entraînait la vie des autres, c'était une solidarité d'équipage en danger, solidarité avec des êtres que, parfois, je n'avais jamais vus. Ce n'est pas utile; c'est trop risqué; trop compliqué — disait Lică, mais il y avait dans tout cela une grande tension, une prudence qui risquait sa vie, une sagesse qui savait qu'elle risquait la vie de plusieurs autres.

Rien de l'équilibre nonchalant, assoiffé de calme. Lorsque Lică avait des tracts dans sa serviette et qu'il me disait: cesse de vociférer, ne gesticule pas, tu attires l'attention, il ne s'agissait plus de l'éducation mondaine de Carla-Charlotta, des grands airs masquant toutes sortes d'appétits, non, car un danger de mort flottait sur ses calmes conseils. Je l'appelais par son nom de Lică, nullement héroïque, ça ne le fâchait pas: va, citoyen, pour Lică, et abattons de la besogne. Et cesse de parler avec tes mains, tu attires l'attention des cognes. S'il me tempérait, moi, s'il m'aidait à cristalliser, il s'y prenait autrement envers d'autres, il leur insufflait de l'énergie, de la tension, de la témérité, de sorte que son comportement, le même dans les grandes lignes, différait pour chacun, car il tenait compte de ce que chacun de nous avait en excès et de ce qu'il lui manquait.

Il était, lui, il avait appris à être — et pas d'un seul coup — l'homme pour les autres, celui qui doit toujours posséder ce qu'ils n'ont pas, celui qui entre en jeu avec courage et efficacité. Quand on lui parlait de la situation toujours changeante du front, c'était comme si ça ne l'intéressait pas: nous avons nos affaires pratiques, passons à notre objet. Il avait raison, dix minutes plus tard, il fallait se séparer, il y avait des choses à mettre au point et la moindre erreur pouvait mener à la chute d'une organisation créée au prix de tant d'efforts, pas le temps de discuter de questions qui passionnaient tout le monde, lui aussi, bien sûr, mais qui ne dépendaient pas de nous: laissons là le combat des chars; as-tu réussi à te procurer la machine à polycopier? Je me mettais à donner des détails: je n'ai plus que cinq minutes, passe à l'objet. Ce garçon-là, costaud, qui savait se concentrer et qui, à son âge, au lieu de s'amuser, de faire des bêtises, devait répondre de tant de vies — avait énormément d'énergie et c'est de lui

que j'ai appris que l'énergie ne réside pas seulement dans des faits, des gestes, des paroles, mais aussi dans le pouvoir de se dominer.

Rien de romantique, rien d'exalté en lui, il faisait tout, en pesant le pour et le contre, il me disait: ne sois pas obsédé par le courage, citoyen, fiche-lui la paix, ne le tire pas tout le temps vers toi: tu risques de le briser. On ne peut pas avoir tout le temps du courage, il s'épuise, lui aussi, le pauvre et le tout, c'est d'en avoir quand on en a besoin. Par Sandu, j'avais appris que trois malabars avaient voulu le cueillir. Lică les avait battus comme plâtre et s'était défilé. Comment vous y êtes-vous pris? Il a haussé les épaules: est-ce que je sais? Fallait bien, non? Puis, souriant: ah oui ! je sais, j'avais une réunion importante, il ne m'était pas permis de manquer. Il possédait un courage tout naturel et il n'aimait guère sophistiquer sur la crainte: la peur, je sais ce que c'est, moi aussi, je crois qu'elle se montre quand on ne sait pas ce qu'on a à faire. Tu es irrésolu, tu cherches. Je suppose qu'il n'aimerait pas ce que j'écris ici: tu es trop obsédé par la peur, n'y pense plus tellement, citoyen. Ce qui est sûr, c'est que c'était un jeune homme à part, cette nuit de veille m'a permis de comprendre que c'était peu à peu, au cours d'une lutte inégale que de pareils hommes se formaient.

Trop longtemps les hommes avaient aspiré à la justice et eux, les nouveaux, ils savaient que la justice se conquiert lentement, difficilement, avec réflexion et courage, qu'elle doit être organisée et que, pour tout cela, ils avaient en premier lieu à se transformer eux-mêmes, à s'éduquer en pleine tension, à apprendre la générosité du silence, le poids de la parole, la force de la solidarité. C'était une rude école, trop rude peut-être, comportant trop de dangers, une école de patience et d'attention, et ceux qui — peu nombreux — étaient attirés par l'aventure, par le jeu, par la vitalité de leur âge, devaient se transformer radicalement ou être éliminés, ce n'était pas l'heure des frasques, nous mûrissions à une vitesse miraculeuse sous la pression d'une terrible réalité; les aventuriers étaient plus dangereux que la police. Dans cette situation, qu'allons-nous faire? Qui? Comment? Maintenant encore, j'entends Lică demander: comment procéder?

Cette nuit-là, je veillais. Je me suis souvenu de Lică, j'avais accepté sa façon d'être comme si elle lui était naturelle, ce qui m'avait paru simple. Il avait un teint blanc, un peu rosé, les cheveux blonds, ondulés et le bout du nez un peu impertinemment relevé. Avec une manière de se comporter et de s'exprimer expliquée par la tension d'un mode de vie totalement inhabituel. Sans cesse, faute de temps, il me rappelait: à l'objet. Un retard de cinq minutes et le réseau aurait été désorganisé. Il lui a fallu transformer ma véhémence opaque (et pas la mienne seulement) en une négation positive, en un enthousiasme efficace, pratique, opératif. Le danger vous force à l'objectivité. Lui, il voyait du dehors sa propre subjectivité, comme une action étrangère — et c'est ce qu'elle était, une force en action, qu'il voyait, corrigeait, ajustait. Un homme pour les autres. Une continuelle évaluation de la réalité, c'est en cela que consistait son calme; à cause du danger continuel, tous ses réflexes étaient mobilisés, contrôlés. Nouvelle, toute situation requérait une réponse prompte, opérative, adéquate: il ne lui était pas permis de se tromper. Toute situation pouvait se renverser, tout danger pouvait devenir possible, sa pensée devait demeurer libre, rapide, précise.

Il lui fallait de l'imagination pour trouver sur-le-champ la solution juste. Juste: la seule possible, efficace. Imagination: privé de tout guide pratique, il devait, à chaque fois, entrevoir par la pensée une solution inédite, possible. Pour chaque tempérament pris séparément, il lui fallait bien réfléchir et trouver quel-

que chose d'adéquat, entrevoir, de l'extérieur, objectivement, ce qu'ils pourraient faire, « eux » — et prévenir le danger. Ce n'est que plus tard que j'ai appris qu'il avait été condamné à mort par contumace. Il n'en était devenu ni plus prudent, ni plus imprudent, il avait la pratique de la responsabilité, il répondait de la vie d'autrui et, à ses yeux, agir d'une manière juste (ce terme si nouveau, si nécessaire) c'était faire preuve de solidarité. Etre solidaire, c'est répondre de la vie d'autres êtres, parfois inconnus, et savoir que vous, votre vie (au sens propre) dépendent du jugement, des réflexes et de la résistance d'êtres que vous ne connaissez pas. En accomplissant un acte, vous savez chaque fois qu'il vous exprime, mais tant d'autres encore y sont impliqués, que l'erreur peut amener la souffrance, le sang et la mort à des hommes qui (connus de vous ou non) vous sont des plus proches.

Par Lică, j'ai compris l'horreur qu'éprouvaient nos militants devant les aventuriers, les amateurs de jeu, de risque. Ceux-ci ne risquaient pas seulement leur existence (en définitive c'est le droit de chacun de le faire) mais aussi celle d'autrui, ce qui devenait un crime. Sous l'empire de leur tempérament, altérés de sensations, ils ne parvenaient pas à s'objectiver, c'est-à-dire à juger leurs actes de l'extérieur, à évaluer sans arrêt la réalité pleine de pièges, non, il leur manquait le sens de la responsabilité par rapport aux autres, la solidarité, c'est pourquoi ils étaient toujours seuls, agités, angoissés, ils n'avaient en vue qu'eux-mêmes, leurs sensations, ils arrangeaient leur biographie, au besoin la falsifiaient. Seuls et irresponsables, solitaires et non pas solidaires, ils savouraient l'émotion du danger, mais, étant des êtres uniques, lorsqu'ils se trouvaient devant le risque suprême, ils se sentaient isolés, incapables de faire face, car il leur manquait cette force qu'on appelle la solidarité. Courageux par ailleurs, mais crâneurs, ils s'effondraient à l'épreuve de la douleur, parce que le moi ne peut être soumis, dominé, que par ce qui le transcende. Pourquoi donc est-ce que je parle au pluriel, puisque je n'en ai connu qu'un seul.

Lică avait (je veux dire qu'il a) cette ouverture sur le monde, cette polyvalence pratique bien tempérée qui lui permettait de ne pas être pris sans vert, de trouver immédiatement une solution inédite et efficiente; il avait appris à écouter, à deviner l'état d'esprit de l'autre d'après le ton, il avait l'école du regard, il savait voir une rue avec ses intersections, ses trams, sa tranquillité ou son agitation et, de la sorte, en saisir les avantages et les désavantages en vue d'une rencontre ou d'une diffusion de tracts. Sachant écouter, il savait aussi répondre attentivement, mais en même temps il suivait des yeux la rue tout entière, avec ses incidences et ses coïncidences, avec le flux de ses piétons. Pour son regard fertile, l'attention aux formes du réel, l'attention au possible était devenue une seconde nature.

Si entre la question que je lui posais, tellement précipitée qu'elle lui paraissait peut-être agressive, et sa réponse, il laissait toujours passer un instant de réflexion, cela venait de sa méfiance devant sa propre spontanéité, devant sa réplique naturellement rapide, de son habitude de contrôler ses réflexes. Il connaissait aussi le poids de sa réponse et il voulait la vérifier. J'ai parlé plus haut de maturité. C'est une lente accumulation d'expériences qui requiert du temps, or, nous, nous n'en avons pas. L'histoire ne nous offre pas les délais nécessaires aux expériences et aux erreurs, il ne nous est pas permis de nous tromper — cela coûte trop cher. Sa maturité à lui, Lică? Elle était dans son enthousiasme efficace, dans la capacité de se voir de l'extérieur, d'agir en connaissance pratique du quotidien, dans sa réceptivité opérative à l'égard du réel, et, finalement,

dans la force ineffable du sentiment d'être responsable de la vie des autres — de tous à la fois et de chacun séparément — pour lui plus important que lui-même, que son moi. Avoir atteint la maturité, c'est avoir dépassé son moi, ce qui était une vocation, un exercice et une ascèse, récompensés par le sentiment vivant de la solidarité active, par celui de ne plus être seul. Etre ensemble. C'est là encore une mesure de l'homme. L'important ce n'étaient ni lui, ni moi, c'était de réussir: comment y parvenir?

Au cours de cette nuit de veille, je me sentais devenir un autre homme, avec une autre façon de penser et de réagir, une autre façon d'être, et je savais que cette transformation s'était produite en profondeur, dans mon être le plus caché et que je ne réussirais plus à communiquer avec le monde d'où j'étais définitivement sorti; j'avais cessé d'être un moi isolé pour qui sa propre fin représentait la fin du monde et signifiait quelque chose qui me dépassait de beaucoup. Patiemment, Lică m'avait formé et même, absent, il m'aidait encore: je m'efforçais de l'imiter, je l'avais laissé réfléchir à ma place, décider, et après son départ, après être resté un bon moment désorienté, je me suis rendu compte que j'étais devenu moi-même capable de me conduire, de prendre des décisions, d'agir utilement. En vérité, je ne savais presque rien de lui, pas même son nom, mais il m'avait transmis l'essentiel: l'ouverture vers le monde, vers les autres, l'élan objectif, dans la pratique, la connaissance pathétique du quotidien. Le communisme est une pensée vécue. Par lui, le monde s'est amplifié, ordonné, le temps est devenu intensité, communion, éternité.

J'étais tranquille. Au petit matin je me suis déshabillé, plutôt pour ne pas effrayer ma tante et je me suis endormi. Elle m'a apporté du café — nom donné à une drôle de mixture noire — et une petite collation. Sèche et cérémonieuse, elle m'a dit qu'il se passait quelque chose de désagréable; qu'à son retour du marché elle avait vu devant l'allée un individu qui fumait et lisait le journal. Je l'ai remerciée, me suis habillé, et j'ai attentivement contrôlé mes poches: quelque chose clochait. Ma tante, je l'ai déjà dit, n'allait guère aux emplettes, et l'aurait-elle fait, son œil n'était pas exercé à observer un type qui lisait son journal au bout de l'allée, et elle n'était guère capable d'établir une liaison entre lui et ma présence chez elle; dans le monde où elle continuait de vivre ne se formaient pas de pareilles perceptions. J'ai bu mon café, mais n'ai pas touché à la nourriture. Lorsque la sonnerie a retenti, longuement, le courant est passé à travers moi, tout mon corps a vibré. C'est tout. Ma tante a ouvert, les types se sont excusés, ils étaient d'une politesse suave; envers moi, ils étaient de belle humeur — je devais passer chez eux pour une simple formalité — et ma tante avait l'air de recevoir des invités de choix, si aimables, le tout était un ballet ravissant, aérien. Tranquille, je me taisais.

Dans la soirée, l'un des types me dit, jovial: et alors, comme ça, on aime plus coucher chez sa maman? L'autre, petit et gros, a répliqué: ça va, laisse tomber. En route, dans la voiture, personne n'a pipé. Au Dépôt, après s'être emparés de ma montre, de mes actes et des lacets de mes souliers — de cravate, je n'en avais pas — ils m'ont fait entrer dans une pièce où deux lits étaient superposés et j'ai reconnu un tas de gens. A un certain moment, Vasile s'est approché de moi: écoute un peu... ta mère, c'est une femme comme ça... grande, robuste... Oui... Et qui parle... comment te dire... d'une manière un peu saccadée... Oui. Ecoute (il regardait le sol), j'étais à l'interrogatoire, j'attendais mon tour dans l'antichambre du commissaire Taflaru. Elle est entrée et elle a dit à quelqu'un: maintenant, je sais où il est. Quand cela? ai-je demandé. Hier

soir. Le type a dit: où ça? Elle l'a regardé de toute sa hauteur: je le communiquerai à Monsieur le commissaire. Après ça elle est entrée chez lui. Pour peu de temps. Vasile s'est éloigné. Il me semblait entendre la voix de Carla-Charlotta: quand on a le choléra . . . Plus tard, j'ai appris qu'à midi ils étaient venus me chercher à la maison, où je n'étais pas. Mais comment ma mère savait-elle où j'allais passer la nuit? Une intuition de détective? Etait-ce ma tante, qui ne pouvait pas la souffrir et qu'elle n'avait pas vue depuis deux ans, qui le lui avait dit? Pourquoi? Est-ce qu'elle avait trouvé quelque chose d'insolite dans mon attitude? Vali aussi, son frère, lui avait demandé de le cacher (elle avait refusé): aurait-elle associé ma demande à celle de mon père? Je l'ignore. En tous cas, ma mère s'est comportée énergiquement et elle a même montré de l'initiative. Depuis lors elle n'est plus venue me voir, c'est de ma mère que je parle. Ce sont mes deux oncles, ses frères, qui se sont occupés de moi. Je ne regrette pas qu'elle ne soit pas venue: qu'aurions-nous eu à nous dire?

Le choc de mon arrestation a été de beaucoup atténué du fait que j'étais déjà passé par là, pas exactement de la même façon, bien sûr, mais j'avais de l'entraînement; je connaissais le scénario. Comme dans les tragédies grecques où l'on produisait des Antigone en série, presque chaque année, et où il n'était permis aux poètes de changer ni les données du problème, ni la conclusion, ni les grandes lignes de l'action, les innovations n'étant que dans les détails, l'interprétation, la profondeur ou la récitation, de même toutes ces arrestations-là, avec ce qui s'ensuivait, s'exécutaient selon un certain patron, un cérémonial assez précis, qui n'excluait pas totalement l'innovation, voire la surprise, mais, dans l'ensemble, le pouvoir d'imaginer était limité. L'enfer est monotone.

Bien que j'aie entendu un tas de récits au sujet de camarades qui étaient passés par la prison, récit dont le but était de nous familiariser avec le possible, j'ai ressenti, la première fois, un petit choc lorsque l'on m'a pris mes actes, mes lacets afin que je ne puisse me pendre, ce qui aurait était contraire au règlement, et ma montre, ma montre surtout. Je cessais d'être un citoyen comme n'importe qui, j'était mis hors la société, et l'on soupçonnait a priori que j'avais l'intention de me suicider dès que j'en aurais l'occasion et ainsi, de leur jouer un tour, de les priver de leur droit seigneurial de me tuer; soit; mais ce qui m'éberluait, c'était la montre: une idée métaphysique chez ces rats échaudés, la suppression du temps. Tout simplement, on m'ôtait le temps, j'étais non seulement mis hors de la société, mais aussi hors du temps, idée poursuivie avec un certain esprit de suite puisque les interrogatoires avaient lieu principalement la nuit, peut-être par une espèce de démonisme romantique, que le diable les emporte. C'est ce qui se passe ici aussi, dans cette pièce à fenêtre minuscule, sans lumière, donnant probablement sur une cour intérieure, avec son ampoule pendue toujours allumée, sans montre, bien sûr, de sorte qu'au lieu de se succéder le jour et la nuit s'emmêlent, se brouillent, si bien que j'écris la nuit et dors le jour, à moins que je ne m'imagine qu'il en est ainsi, en tous cas, il se produit un affaiblissement du temps, d'autant plus qu'il est accompagné de l'absence d'espace.

Et, à vrai dire, peu me chaut de savoir depuis quand je suis ici — ça n'a maintenant plus d'importance. Au début tout au moins, lorsque l'on m'a arrêté pour la première fois, le fait de sortir du rythme solaire et de celui du microcosme de mon poignet m'avait causé un certain trouble, j'étais sans cesse attentif à discerner l'heure qu'il était, maintenant je ne sens même plus le besoin de ce cœur à l'articulation de ma main. Je suis dès à présent hors du temps, je commence à sentir le goût transparent de l'éternité. Le tout, c'est de ne pas se cram-

ponner au temps, à la montre, les événements s'éloignent de moi, les sensations elles-mêmes me sont de plus en plus étrangères, la douleur de ma blessure à la jambe reste à côté de moi, comme un objet. Mais il n'est pas facile d'en arriver là quoique, comme je l'ai déjà dit, je m'y sois exercé. Cette accoutumance raisonnable avec la mort, je l'ai peut être faite par lâcheté, mais dans une lutte par trop inégale, les petites ruses sont permises car la bataille doit être gagnée. Absolument. Je pense être préparé au grand silence. Après la sentence, Vasile m'a dit: à présent, ta mort appartient au parti, tu as le devoir de laisser aux autres une image exemplaire. De leur montrer que c'est possible. Il me faut considérer ma mort comme un acte significatif, la voir de l'extérieur, comme si c'était une image, comme si c'était celle de quelqu'un d'autre. Le pourrai-je?

Lors de ma première arrestation, j'avais fait une erreur de taille, il est vrai que la situation était de telle nature que je devais me creuser la tête à me rendre compte de ce qu'ils savaient et jusqu'à quel point, afin de répondre dans un sens ou dans l'autre. De sorte que ma résistance a beaucoup faibli, du fait que je m'imaginais toutes sortes de dialogues avec des gens que je ne connaissais pas (en fait, ils n'avaient qu'une existence fonctionnelle) dans les situations les plus variées. Exercice inutile et épuisant. La seconde fois, les choses étaient claires et pour eux et pour moi, de sorte que ne m'imaginant aucune espèce de discussions, il ne me restait que le silence; ce n'est pas tout, j'avais réceptionné une image exemplaire. Plus concrètement, voici. J'avais un ami, un camarade de classe, presque voisin, chez lequel je me rendais parfois, et où je rencontrais d'autres copains; je portais, bien entendu, mon uniforme de lycéen, avec mon numéro; son frère et sa sœur, de même qu'ils savaient le nom de tous les autres, savaient comment je m'appelais. Le temps avait passé, la plupart d'entre nous étaient entrés dans le mouvement de la jeunesse révolutionnaire, et c'est alors que j'ai appris qu'il ne faut sortir que si l'on a quelque chose à faire, et que l'on ne doit se rendre que chez la personne que l'on doit contacter; même alors, on ne doit pas décliner son identité; mais en ce qui concerne Toma, rien à cacher, on savait tout. Deux ans plus tard, on travaillait chacun dans une autre organisation, on se voyait rarement, mais on se voyait tout de même, sans doute aurait-il fallu couper court à nos relations, mais entre nous s'était établie une amitié comme il n'en existe qu'entre adolescents.

Lorsque Toma a été arrêté et que l'on a trouvé sur lui tout un paquet de journaux « România Liberă », la fille de l'épicier du coin, mademoiselle Badea, était montée dans la voiture de la police, à côté des agents, et c'est elle qui les a conduits chez tous ceux qui fréquentaient notre ami. Personne ne l'y avait forcée, elle avait fait cela par plaisir. Chacun de nous était pris à l'improviste, sans savoir de quoi il retournait, mais lorsqu'on s'est vu tous ensemble et qu'on a appris que Toma était tombé, on s'est rendu compte que les arrestations étaient faites au petit bonheur, d'autant plus qu'il y avait parmi nous d'anciens camarades de classe qui n'avaient rien à voir avec le Mouvement. Ceux-là, bien que peu au courant, avaient tout de même eu vent de quelque chose, du fait qu'avant de nous encadrer dans l'organisation, on en avait discuté entre nous. Que savait la police sur chacun de nous? Que pouvaient dire nos anciens camarades non-encadrés dans l'Union de la Jeunesse Communiste? Je me creusais la tête pour le savoir, je m'efforçais de faire face à la situation, à chacune de ses facettes, j'imaginais des questions-pièges, je cherchais des réponses plausibles — je voulais en réchapper.

J'étais agité, nerveux, je ne dirais pas effrayé, je ne craignais pas la torture proprement dite, je me disais qu'ils ne savaient peut-être rien de précis, qu'ils ne faisaient que soupçonner quelque chose, il était possible que je m'en sorte. S'ils savaient cependant ceci et cela sur mon compte, que devais-je répondre? Mon agitation venait, comme je l'ai dit, de mon espoir de m'en tirer, de redevenir utile, en tous cas j'effritais mon énergie et peut-être aurais-je sombré dans la peur — je n'en suis pas sûr, mais c'est possible — si les choses n'avaient pas pris un tour inattendu.

Vous le saviez, docteur — n'est-ce pas — que j'y reviendrais. En me faisant don de ce cahier, vous m'avez laissé folâtrer, parler de mes parents, de choses qui ne vous intéressaient pas (bien que, peut-être, sous l'aspect de la causalité, de la disponibilité des forces intérieures, vous puissiez faire certaines observations, je devine lesquelles, ça n'a pas d'importance) mais vous saviez pertinemment que d'où que je parte et quels que soient les détours que je fasse — et que j'aie voulu faire — je finirais tout de même par franchir la porte de ce bâtiment et par descendre dans la cave, y faire face au sujet de votre ouvrage — la peur — et me trouver devant ce mur aux particularités plutôt désagréables, parce que, en définitive, c'est cela le destin: d'où que l'on parte, arriver où il faut arriver, et non ailleurs; quant aux accidents, aux menus incidents nouveaux, ils ne peuvent rien changer à la ligne générale, ni au dénouement, ce serait tragique,n'est-ce pas? Vous, une seule chose vous intéresse: la peur. Et moi qui espérais que chevauchant ce coursier — le cahier offert — je pourrais fuir ce mur qui, en tous cas, m'attend ! Je me rends compte que, quel que soit mon point de départ, c'est ici que je vais arriver, que toutes les routes que j'emprunte aboutissent à ce mur. A la fin, tout paraît logique, clair, nécessaire, on comprend tout, bien que cela ne serve à rien . . .

Cette fois-là, pourtant, je suis entré dans un autre édifice, à peu près pareil, tout aussi honorable — jaune, fatigué et à deux étages — situé à une station de tram plus loin que l'autre, près du restaurant de « La Source fraîche », en tant que spécialiste, vous devez bien le connaître, ce bâtiment.

Je disais que j'avais adopté une mauvaise méthode, j'avais entamé un dialogue mental avec l'ennemi, je m'épuisais en hypothèses multiples, désireux d'en trouver une plausible, bref, je voulais en réchapper. Je n'avais pas encore peur, ça non, mais j'étais perméable, spongieux, fragile et à une plus grande pression — est-ce que je sais? Un soir, je m'en souviens, il était tard mais nous n'allumions pas — Toma qui jusqu'alors s'était tu, s'est contenté de dire: la peur — c'est un danger que l'on fuit, mais si on cesse de fuir et qu'on se jette dessus, la peur disparaît.

L'énergie, vous le savez, Carla-Charlotta le disait aussi, n'est pas une chose donnée, un continuum, la force de résistance peut, à un moment donné, céder, c'est là-dessus que vous tablez, n'est-ce pas? Quelques jours après je suis monté, c'est-à-dire que j'ai été conduit dans un grand bureau, une espèce de salle où il n'y avait que quelques chaises en désordre et, il me semble, une petite table carrée. C'était vers le soir, mais ça n'a pas d'importance. On m'a dit de m'asseoir et d'attendre. A droite, un bureau, à gauche un autre, devant, à travers un mur vitré filtrait le soir; derrière moi, inutile en ce qui me concerne, la fenêtre. Impression d'entreprise commerciale.

De l'autre côté, à gauche, on entendait des bruits qui ne paraissaient nullement incommoder ceux qui étaient installés dans la salle d'attente, ni les jeunes crasseux qui entraient en hâte dans le bureau de droite, en sortaient au pas de

gymnastique et descendaient en vitesse l'escalier situé en face. C'est du côté gauche que venaient les bruits. Chaises renversées, coups, claquements larges que je n'identifiais pas, hurlements brefs et terribles, c'était comme une lutte assourdie, violente, mais confuse, pour moi du moins, qui entendais sans voir. Cela a duré assez longtemps, ou bien j'en ai eu l'impression — je ne saurais préciser — en tous cas je pensais que cela ne se terminerait jamais. Lorsque la porte s'est ouverte de force, je dirais: lorsqu'un ouragan en a rejeté les battants, un groupe d'hommes en est sorti la chevelure en désordre, la cravate dénouée, en nage, à bout de souffle. C'étaient des individus secs, noirauds, je n'y ai guère fait attention, je ne les ai pas comptés, il devait y en avoir six ou sept, mon attention étant immédiatement attirée par un homme jeune, pas très grand, mais très large d'épaules, blond, et dont la chemise était en lambeaux. Il était en colère.

Le sang coulait de sa figure, sa chemise bleue était maculée de sang, son pantalon déchiré aussi en plusieurs endroits, je n'ai pas pu tout voir, la scène étant trop rapide. J'étais agité par les bruits que j'avais entendus, par les brefs hurlements de douleur poussés, je m'en rendais compte, par le jeune homme blond à chemise bleue, et maintenant, cette irruption d'hommes en sueur et enragés m'avait stupéfié au point que j'avais envie de m'exclamer comme mon ami Radu: est-ce cela, la figure des idées? ! Oui, c'était cela. Je m'étais habitué aux raisonnements, je n'avais jamais été battu, jamais je n'avais vu — si ce n'est au cinéma — de vrais combats, mais ici ils étaient cinq ou sept, armés, contre un seul, désarmé; dans un film, celui-ci leur aurait fait mordre la poussière, à tous, il aurait sauté par la fenêtre, couru sur le toit, aucune balle ne l'aurait atteint, il s'en serait tiré, se serait marié, bref, ç'aurait été beau, les gens seraient partis contents à la maison, un peu agités, parce que, tout de même . . . mais contents; ici, il n'en était pas ainsi, ce n'était pas beau, ce garçon-là n'allait pas sauter par la fenêtre, il ne s'en tirerait pas, non. Les gens circulaient sur le boulevard — j'aurais pu les voir par la fenêtre, mais je ne regardais pas, ça n'avait aucun sens — et les gens allaient et venaient, occupés de leurs propres affaires, de leurs affaires qui me paraissaient étranges. Soudain, pris d'une rage sans nom, l'un des individus qui restait un peu à l'écart et haletait, se précipita sur le garçon blond à chemise bleue et hurla: comment qu'tu t'appelles? Où qu'tu crèches? L'autre recula d'un pas, pencha un peu la tête en avant, comme s'il avait voulu bondir sur eux et cria à son tour — il avait une voix de basse: non ! Après quoi tout le tourbillon s'engagea dans l'escalier vers la cave.

L'agent qui me gardait et restait près de la fenêtre, un peu derrière moi, commenta, blasé, pour ma gouverne et pour lui: l'imbécile, nous on sait comment qui s'appelle, et lui y sait qu'on l'sait, mais y répond non à tout. Y vont l'tuer pour rien à force de l'battre. C'était la voix-même du bon sens, de ce bon sens qui nous dit de ne pas nous mêler des affaires d'autrui, de ne nous mêler que des nôtres, parce que ce n'est pas nous qui changerons le monde, ce bon sens grâce auquel la violence, le crime, l'exploitation, la misère, la guerre sont possibles, parce que les coquins sont peu nombreux et ils ne réussiraient pas à faire quoi que ce soit, s'il n'y avait pas les gens pleins de bon sens qui vous disent: occupez-vous de vos affaires, ne vous en mêlez pas, à quoi cela servirait-il puisque c'est comme ça. Mais alors, à ce moment-là, je n'ai guère prêté attention à mon ange gardien, parce que j'étais fasciné par le garçon blond, aux épaules larges, à la chemise en loques et ensanglantée, tout comme l'était sa figure et qui avait crié plein de colère: non. J'ai immédiatement compris qu'il n'était pas de ceux qui transigent, mais qu'il continuait la lutte, qu'il défendait des idées, parce que

c'était d'idées qu'il s'agissait, d'idées confrontées avec le sang, avec la mort, d'idées vécues jusqu'à leurs dernières conséquences. Oui, blanc et noir, jour et nuit, manichéisme pur, sans cela c'est glisser, tomber, trahir et devenir un coquin. *Tertium non datur.*

Tout de suite j'ai compris qu'il n'était pas question de dire ou ne pas dire son nom (il possédait d'autres actes, d'autres questions auraient suivi, d'autres encore, il devait s'arrêter quelque part pour ne pas déchoir) mais du refus du dialogue, de tout dialogue avec eux. Qu'avait-il à discuter avec eux? J'ai tout de suite compris que ce NON formidable et définitif, ce NON proféré d'une puissante voix de basse, exprimait sa colère et que cette colère était sa force à lui, d'homme désarmé devant une meute de matraqueurs, qui pouvaient le torturer, le tuer mais ne réussiraient pas à le fléchir et à le vaincre, et en faire un salaud. Les idées sont une force, si c'est le cas, il faut savoir argumenter mais lorsque l'on peut être menacé, torturé et même tué pour ses idées, celles-ci doivent devenir de véritables passions. C'est leur force qui, alors, fait votre force. Je suis encore resté un certain temps dans cette salle agitée, cette salle d'entreprise commerciale, puis le type qui m'accompagnait est entré dans le bureau de droite, celui d'un chef sans doute, en est sorti, et soit par manque de temps, soit par manque d'envie, soit encore qu'ils ne m'aient fait venir que pour m'épouvanter, cette dernière hypothèse étant la plus vraisemblable, mon ange gardien m'a dit: « allez, ouste ! »; j'ai été renvoyé au Dépôt, en conserve.

Si la scène à laquelle j'avais assisté m'a impressionné, ce n'est pas du tout dans le sens souhaité par eux, bien au contraire, bien que ma situation fût alors tout autre que celle du gars blond, costaud et à chemise bleue; ma disposition transactionnelle, mon désir d'échapper à tout prix, avaient complètement disparu; je sentais en moi la force d'affronter mes persécuteurs et j'avais cessé de mener des discussions imaginaires avec ces minables préposés aux tortures. Cependant les choses ont pris une tournure telle que je n'ai pas réussi à vérifier jusqu'au bout l'état que je croyais être le mien. Mais ce NON de l'homme ensanglanté et pourtant en colère a longtemps travaillé mon être et s'est avéré efficace, fertile dans sa pure négation, lors de ma seconde arrestation où le choc a été violent, et cette fois sans aucune velléité de transaction. Il est hors de doute que ce jeune homme robuste, à la chemise bleue pleine de sang, ne savait rien de mon existence et qu'il avait procédé comme il l'a fait sous l'impulsion de sa conscience, sans soupçonner le moins du monde que son NON retentissant allait éveiller tant de force chez quelqu'un d'autre. La lâcheté est contagieuse, mais le courage aussi se transmet, c'est pourquoi nos actes ne regardent pas que nous-mêmes.

. . . . . .

Lorsque l'on m'a mis en taule pour la première fois, préoccupé comme je l'étais de trouver des alibis, j'ai failli perdre la vie par trop grand désir de la sauver. Je songeais à ce que la police savait de moi, je me figurais ce qu'allaient être capables de dire mes anciens camarades d'école qui bien que sympathisants, n'étaient pas membres de l'Union de la Jeunesse Communiste; il y avait une chose à laquelle je n'avais pas réfléchi. . . c'est que toutes mes hypothèses se fondaient sur le silence de Toma; cueilli chez lui avec une liasse de « România Liberă », la situation était sans issue pour lui, il allait sûrement, méthodiquement être battu et si je l'avais oublié, c'est qu'au plus profond de moi-même, j'étais convaincu que Toma allait résister, au prix de sa vie. Alors je ne réalisais pas le sens exact de: « au prix de sa vie » ou de: « il allait résister », mais lorsque

j'ai vu le jeune homme blond, solide, dont la chemise bleue était déchirée et tachée de sang, tout comme plein de sang aussi était son visage, et que je l'ai entendu dire, grave, plein de colère: non ! j'ai eu devant les yeux mon ami Toma, soumis, sans doute, au même traitement. Avec Lică, ç'avait été autre chose, un peu comme un frère aîné, je projetais sur lui des sentiments filiaux inutilisés, il savait tout, il était fort, capable de résister à n'importe quoi, on n'était pas égaux, tandis que Toma était mon copain depuis l'adolescence, on était entrés ensemble dans l'Organisation de la jeunesse, il était comme moi et moi pareil à lui, il était naturel que me l'imaginant la figure ensanglantée, je me pose la question: qu'est-ce que je ferais, moi, à sa place? Ma confiance en sa force de résistance avait été spontanée, quasi-inconsciente, mais si la situation avait été inverse — ce qui aurait été très possible — aurait-il eu, lui, une tout aussi grande confiance spontanée en moi? et dans le cas affirmatif, aurais-je été capable d'y répondre?

J'avais connu des communistes d'un certain âge, fugitivement, en passant; même dans ces circonstances, ils m'avaient paru des êtres sur lesquels ni le froid, ni la faim, ni la fatigue n'avaient de prise; invulnérables à la douleur; de toute évidence, je ne pensais pas en syllogismes, ç'avait été une simple impression, mais très profonde, c'était celle qu'ils nous donnaient même lorsqu'ils se taisaient, il m'avait paru inutile de comparer ma résistance à la leur, ç'aurait été comme si un mioche se serait cru tout aussi fort que son père, et tout à coup. . . Oui, voici que maintenant toute la difficulté tombait sur mon ami, et il lui fallait à tout prix résister et la question se posait directe, acérée: qu'est-ce que je ferais, moi, dans cette situation sans issue? Faux problème, parce que dans un cas pareil on n'oppose pas seulement à la douleur un concept général — comme vous le prétendiez lorsque nous nous sommes connus, mais aussi une force affective: parler, c'est livrer des noms, et ces noms-là sont ceux d'amis et il faut faire de son mieux pour ne pas les voir en ces lieux, supportant ce que l'on supporte, amenés là par soi; en résistant, on défend des personnes des plus concrètes, qui sont des amis et que l'on aime, contre la douleur et la mort.

Toma habitait non loin de moi et était orphelin. Ses parents étaient morts tous deux à des dates différentes, mais rapprochées, à la suite d'un accident; je ne sais pas au juste comment, ne le lui ayant pas demandé et lui ne m'ayant jamais parlé d'eux. Le fait est qu'il en avait hérité une maison d'un étage, avec, au rez-de-chaussée, une épicerie, louée à un certain Badea dont la fille pleine de zèle avait indiqué nos adresses à la police et avait conduit les agents, dans leur voiture, chez chacun de nous, de crainte qu'ils ne s'égarent, les pauvres. Le loyer touché aurait été satisfaisant s'ils n'avaient pas été quatre, deux garçons et deux filles, à se le partager, Toma étant le benjamin. La sœur aînée, mariée, était à l'âge de vingt-trois ans, lorsque je l'ai connue, une personne équilibrée, s'exprimant en dictons et en proverbes, ce qui lui donnait l'air d'une petite vieille remplie de sagesse et, comme toute classicisante, elle avait pour devise: *nil mirari, nil admirari*. Il y a des êtres qui, dès le berceau, savent tout plus quelque chose encore, ils naissent ainsi, pleins de jugeote et de discernement. Le plus grand des garçons, voilà que j'ai oublié son nom, bien tourné, solide, était entré dans la carrière militaire un peu par manque d'argent, un peu par manque d'envie d'étudier, puis, tel qu'il était, tranquille et propret, il se sentait bien à la caserne, où il savait qui était plus haut en grade et qui plus petit, à qui obéir et à qui commander, ce qu'il faut faire aujourd'hui et ce qu'il faut faire demain, ce qui est permis et ce qui ne l'est pas, et alors, pourquoi se creuser les méninges?

La guerre, il la faisait ici, à Bucarest, dans un bureau et il était bien malheureux parce que son cadet le compromettait sans se douter que bientôt cela allait servir à son propre avancement. Par ailleurs, bon garçon, un peu endormi, mais il lui était entré dans la tête que son frère, étant inférieur en grade par la nature des choses, il devait lui, l'aîné, faire l'instruction de son cadet qui s'avérait réfractaire aux réprimandes. Quant à la seconde fille, elle était des plus quelconques, dépourvue de signes particuliers.

Pour arriver chez Toma, il fallait passer par une espèce de couloir voûté débouchant sur une courette sans soleil, puis c'est en empruntant un escalier extérieur en bois, comme dans le temps, qu'on arrivait à l'étage. Sa piaule comportait un lit, une chaise, une petite table; la fenêtre donnait sur la rue et pourtant, je ne sais pourquoi chez lui il faisait toujours sombre et ça sentait le moisi. Il était, lui, un gars de haute taille, bien découplé, très brun, silencieux, avec des yeux immenses, splendides et mélancoliques. Au lycée il refusait d'étudier certaines matières et ne daignait pas répondre au professeur, mais s'il s'agissait d'une chose qui l'intéressait, il dévorait des monceaux de livres.

Au cours des discussions aussi, il se taisait, apathique, jusqu'au moment où, pris par une question, il s'enflammait littéralement, parlait avec passion et sans discontinuer. Bien qu'entouré de sympathie, il donnait l'impression d'être lointain, réservé, et se refusait à toute confidence; tous, nous étions à l'âge des confessions et pourtant, lui ne se livrait pas; en échange, dès qu'on lui demandait quelque chose, n'importe quoi, son aide était immédiate et accordée de grand cœur. Nous étions cinq, je m'en souviens, lorsque nous avons décidé d'entrer à l'U.J.C., et chacun de nous a dit quelque chose à celui qui était venu demander notre réponse, seul Toma s'est tu. L'autre lui a demandé, avec quelque gêne: et. . . et toi? C'est moi qui avais discuté avec ce jeune homme et l'avais assuré de la décision des quatre autres, il aurait été extrêmement désagréable que l'un de nous fasse défaut après avoir assisté à l'adhésion des autres. Et. . . et toi? De ses yeux immenses, mélancoliques, Toma regardait dans le vide et se taisait. Il tressaillit: évidemment. Dites-nous ce qu'il faut faire. Les paroles, nous en avons par-dessus la tête. Il avalait un peu les r et il disait: les paholes.

Vous m'avez dit, docteur, que j'étais fanatique. Ce mot-là je l'avais entendu prononcé pour la première fois par la bouche de l'aîné de mes oncles, puis par celles d'autres messieurs ayant franchi le cap de la cinquantaine; je ne l'ai jamais entendu chez les garçons de mon âge, même pas par ceux qui avaient des opinions contraires. Vous allez dire que la jeunesse. . . ce n'est pas ça seulement. J'ai grandi dans des conditions créées par vous. A l'époque où mes vêtements devenaient trop courts, vous vous saluiez par des: et alors, cette guerre, quand va-t-elle commencer? C'est vous, ou votre faiblesse qui nous avez amené les Gardes de Fer et les Allemands. Au petit déjeuner j'avalais un communiqué de guerre, à midi le bombardement d'une ville, au dîner, une bataille de tanks. Autour, on parlait d'un tel qui avait été tué, de tel autre, gravement blessé, de tel autre, fait prisonnier, de tel autre dont on n'avait plus de nouvelles depuis des mois. Dans cette atmosphère, les choses, toutes les choses semblent autres, totalement autres, l'exceptionnel devient le banal.

Et puisque l'on meurt en quantité, à un âge où d'habitude la vie commence, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'on veuille savoir au moins pourquoi. La pusillanimité vient d'hommes qui, pourtant, avaient passé leur jeunesse sur le front, avaient été blessés ou avaient eu le typhus; je ne parle pas des morts, ceux-là ne disent plus rien, bien que si les morts de Mărășești vous demandaient un jour,

pourquoi avez-vous laissé les Allemands entrer? Mais avant qu'ils ne ressuscitent, c'est nous qui vous demandons: quand avez-vous perdu votre courage, car vous en avez eu, quand êtes-vous devenus des lâches? Je ne fais pas de rhétorique, mais vous avez perdu tout votre courage, vous êtes devenus tellement lâches que lorsque vous voyez qu'il y a aussi des hommes qui ne font pas sur eux de peur, vous les taxez de fanatiques. Vous auriez mieux fait de mourir alors, dans les tranchées, monsieur, que de survivre. Lâches ! Tas de lâches !

Ce n'est pas hors de nous que sont les idées, comme des objets que l'on peut utiliser ou ignorer; elles ne se voient pas, ne sont pas vues, elles sont notre manière de voir. Les idées ne sont pas des concepts, des abstractions, elles sont la cristallisation des sentiments, notre manière de sentir, notre manière d'être. Sinon, elles ne sont que des abstractions manipulables, interchangeables, selon qu'elles nous sont utiles ou nuisibles, ou bien des abstractions séparées de notre être et que nous voyons de temps en temps, sans que cela influence d'aucune manière notre mode de vie, notre existence en soi. La rivière prend sa source dans la montagne et coule dans la vallée selon la loi que les géologues nomment celle « de la moindre résistance »; l'existence de l'homme ne devient humaine que si elle ressemble à une rivière qui, prenant sa source dans la plaine, remonterait tout en haut du mont; une pareille rivière ne peut exister dans la nature, mais la nature humaine est antinature, et plus elle l'est, plus elle devient humaine. En fait, pour en revenir où j'en étais resté, si le salon de Carla-Charlotta m'a fondamentalement dégoûté d'une classe et d'une société, cela n'est dû qu'à l'hypocrisie, au charlatanisme, aux relations utilitaires, aux manigances, etc. qui (je le voyais et l'entendais) exprimaient la mentalité de la bourgeoisie; tout ceci, bien connu depuis longtemps et par beaucoup de monde (je ne l'ai pas décrit, tant d'autres l'ont fait) était fait évidemment pour exaspérer un adolescent de quinze ans; plus tard j'ai compris aussi que la transformation des sentiments en relations, des idées en objets utilisables et en général, l'utilitarisme de l'existence n'étaient pas seulement le fait d'une classe, qu'ils étaient aussi celui de l'âge (presque tous me déclaraient, comme le commissaire Taflaru, avoir été, dans leur jeunesse, des idéalistes, mais que la vie, avec toutes ses nécessités, etc.), mais la cause principale du mépris qu'éprouve la jeunesse envers la bourgeoisie avec ses partis, ses élections et ses combines réside dans ceci (qui est une réalité) que vous avez été vaincus, définitivement vaincus, et que tout votre savoir-faire a été l'œuvre de parfaits imbéciles.

Pour vous, le fascisme est un accident, une guigne, une scar-la-tine venus de l'apparition d'un fou en Allemagne, de celle de quelques vauriens chez nous en Roumanie, mais les choses vont rentrer dans la normale, c'est-à-dire qu'on en reviendra à ce qu'il y avait avant; pourtant les jeunes, eux, savent maintenant ce que les communistes savaient depuis longtemps, c'est-à-dire que le fascisme représente vos concessions incessantes, votre duplicité et votre incapacité et que si vous étiez libres de reprendre les choses depuis le début, c'est toujours à cela que vous arriveriez, mais beaucoup plus rapidement. Aucun jeune ne croit encore que tant de millions d'hommes sont morts pour que vous repreniez du début votre jeu fourbe et stupide. Ça non.

J'écris rapidement, d'un jet, sans reprendre haleine parce que je n'ai pas le temps, j'écris sans reprendre haleine tout comme j'ai vécu, parce que je n'avais pas le temps: en quatre ans j'ai dû me fourrer dans la mémoire les monuments et les moments importants de mon espèce et réfléchir à leur sujet, connaître la société et ses lois, prendre attitude à leur égard et passer à l'action — pas

n'importe laquelle — apprendre à me connaître moi-même, à me former, à en former d'autres, le tout trop vite, avec une trop grande rapidité, sans reprendre haleine, en fait c'est ce qu'on nomme intensité et en admettant que j'aie encore à vivre. . . allons ! disons trente ans, je ne voudrais pas que l'on m'annule cette intensité, et comme je vivrais intensément, même si le temps et l'époque ne me le demandaient plus ! Et c'est par intensité que je n'ai pas joui du temps qui m'a été confisqué, comme me l'a été ma montre, que je n'ai pas vécu plus que vous, docteur, qui étudiez la peur comme l'horloger le temps — en démontant les montres on n'apprend rien sur le temps — l'intensité est la mesure du temps et c'est un autre nom de l'action. L'action pour l'action, l'action pour le risque, non; par eux-mêmes, les faits sont peu nombreux, très peu, le tout est qu'il aient un sens au-dessus du moi (c'est pour cela que les aventuriers et les explorateurs sont tristes, et qu'à la fin de leur vie — s'ils se survivent — ils deviennent sceptiques et misanthropes, ils le deviennent ou plutôt l'ont toujours été). Nous n'existons que par ce qui nous dépasse.

Si le sens manque à nos actions, nous tressons une natte de sable, et si le sens est en mon moi, rien qu'en moi, il est fatalement limité et précaire. N'ayant pas recherché l'action pour elle-même, ce que j'écris, ce ne sont pas mes aventures, je recherche la signification de faits que j'ai vécus trop rapidement, sans désemparer. Il est certain que Hamlet est le grand-père de Sherlock Holmes mais le prince d'Elseneur ne réfléchissait pas seulement sur la façon dont il allait agir — il réfléchissait aussi sur le sens même de l'action, et c'est pourquoi il est le premier moderne, il est actuel, tandis que Sherlock Holmes n'est qu'un vieux flic. Mais j'entends Lică me rappeler: passe à l'objet. Quel est-il, mon objet? Revenons-en, en tous cas, à Toma.

Un garçon silencieux qui ne parlait de lui-même à personne et pourtant nous étions à l'âge des questions et des confidences, c'est pourquoi, si proches que nous ayons été l'un de l'autre, je sais très peu de choses sur son intériorité. Loyal, efficace, mélancolique, avec de violents accès de colère. Longtemps humilié, il possédait un ressort énergique de sa dignité. Révolutionnaire par dignité, comme le dit l'écrivain de ma génération. Solidaire. Profondément convaincu de la victoire du communisme et de l'imminence de sa mort, dans la lutte. Il n'aimait ni les paroles ni les actions inutiles. Je ne sais rien de plus sur lui. A-t-il aimé une fille? C'est probable. Aucun de nous n'en savait rien. Très vite il a reçu d'autres tâches, et cependant on se voyait — fait pour lequel nous avons été critiqués par la suite. Evidemment, nous ne nous disions l'un à l'autre rien de concret, tout comme ici non plus je ne dis rien qui ne soit indifférent à la police ou qu'elle ne connaisse déjà, pourtant il nous a parlé de l'homme avec lequel il avait pris contact, Crişan, un type dur, sévère, coupant, disait-il, qui interdisait tout espèce de lien affectif avec ses camarades, un autre genre d'homme que Lică.

Toma s'y était accommodé et l'admirait; moi, je n'aurais pas réussi à collaborer avec Crişan, il m'était antipathique bien que je ne le connaisse que d'après ce qu'en disait Toma, qui l'appelait Lui, et disait: on a besoin maintenant d'hommes pareils. Comme Toma prononçait difficilement les r, il disait, admiratif, duhs. Moi je répliquais: soit, mais plus tard, après . . .? Il haussait un peu les épaules, fermait ses yeux immenses et se taisait, tout comme s'il avait dit: je ne sais pas. Après . . . débrouillez-vous. Pourquoi, d'où venait ce renoncement anticipé . . . Moi je disais: non. On n'a pas besoin d'un pareil type de relations. Notre force, c'est notre confiance. Toma disait: et son conthaire. D'où sais-tu

que je ne suis pas devenu leuh agent . . . et il me regardait de ses yeux immenses. (De quelle couleur étaient-ils, ses yeux?) Je répondais: je le sais. Eugène soupirait: entre nous, c'est facile. On se connaît. Mais quand il s'agit d'un type qu'on n'a jamais vu, dont on ne sait rien, pas même son nom? Je disais: on le sent. Et Toma: simples paholes. Pourtant tu as confiance en Lui, disais-je. Oui, répondait-il parce que Lui, il n'a confiance en personne. Ça, disais-je, c'est une maladie contagieuse. Eugène qui connaissait Carla-Charlotta riait en secouant tout son petit corps, grassouillet. C'est une scar-la-tine, une peste. On se tordait tous. Un soir, Crișan a apporté chez Toma tout un tas de « România Liberă »: son logis était peu sûr, alors il avait fallu évacuer tout le matériel qui s'y trouvait. Garde les journaux jusqu'à demain. Je viendrai les chercher le soir. Bien, a dit Toma.

La nuit, les policiers sont arrivés et sont allés droit aux journaux; ils ont arrêté Toma qui, écroué au Dépôt, a compris: Crișan avait été arrêté un jour auparavant, donc les policiers l'avaient amené la veille chez lui, journaux et tout, et l'avaient attendu dehors. Comme Crișan était entré seul chez Toma, il aurait pu lui dire télégraphiquement: je suis arrêté, après mon départ brûle les journaux, disparais, préviens les autres, fais attention, contrôle-toi-bien. Il n'a rien dit de tout cela. Même soigneusement filé, Toma aurait réussi — qui sait — à disparaître ou du moins à détruire les journaux, preuve matérielle qui le condamnait automatiquement. On nous a raconté comment les choses se sont passées: à peine arrêté, Crișan a dit au commissaire Taflaru: inutile de me battre, je vais vous dire tout ce que je sais. Non seulement il a tout dit, mais il a renchéri et fait des gestes du genre de ceux auxquels il s'est livré en ce qui concerne Toma. Il avait des rendez-vous dont la police ne pouvait avoir eu vent; il y a conduit les flics; c'est ainsi qu'avait pu être arrêté le garçon blond à chemise bleue qui répondait: non, à toute interrogation. Le cas de Crișan nous a bouleversés. Certains d'entre nous ont déclaré sans ambages: c'est un provocateur, un saligaud. Trop simple.

Ce n'était pas un provocateur, mais un saligaud ça oui, il l'était devenu; comment? Je pense qu'au début il avait été honnête; cependant sa dureté et sa suspicion prouvent qu'il avait eu peur et qu'il avait essayé de vaincre cette peur par une attitude rigide, il se dominait, se contrôlait, il avait peur des autres, de lui-même; en tous cas, son frein était défectueux et à la première épreuve, il avait lâché d'une manière spectaculaire. Maintenant, après le désastre, son comportement antérieur me paraissait expliquer sa lamentable capitulation, et pourtant si je l'avais connu auparavant, il m'aurait sans doute paru hors de tout soupçon. Ce qui a été stupéfiant chez Crișan, c'est l'excès de zèle qu'il a mis à commettre des actes que les agents n'auraient pas songé à réclamer de lui. Au besoin, on pouvait comprendre que la peur lui ait fait porter les journaux chez Toma, mais qu'en présence de son ancien compagnon il ne lui ait pas glissé: brûle-les, je suis arrêté, ils m'ont forcé à faire ça, c'était la pire des scélératesses. Eh oui ! il avait été logique, le cochon, parce que si les agents, faisant irruption la nuit chez Toma, n'y avaient pas trouvé les journaux — la preuve dont ils avaient besoin — ils se seraient rendus compte que lui, Crișan, avait fait comprendre au jeune homme de quoi il retournait, et ils l'auraient soupçonné; et Crișan avait une telle frousse que . . . Est-ce que les idées ont quelque chose de commun avec la torture physique? Oui, en vérité, parce que la peur de Crișan a valu à plusieurs garçons et à deux filles d'être torturés parce que lui, il avait eu peur. Ce type-là, fadasse, avec ses yeux pâles qu'on aurait cru d'aveugle, avait été la

vérification négative et tragique de la solidarité. Un aventurier. Le comportement stupéfiant de Crișan a eu des suites inattendues: une fois rendu à la liberté, j'ai commencé à devenir moi-même plus méfiant qu'auparavant, plus attentif aux gens, en tous cas, plus soupçonneux, sans m'en rendre compte, du fait que cet individu-là n'avait pas été comme Toma, comme Eugène, comme moi, un gars sans trop d'expérience; il était lui, de la catégorie de Lică, de celle des gars éprouvés et l'on disait que, tombé une première fois entre les mains de la police, il s'en était honorablement tiré.

J'ignore quelle faille a cédé dans sa physiologie, je n'ai pas le temps de me pencher sur l'abîme qui était en lui, mais je pense que sa lâcheté a profondément secoué Toma, un garçon cristallin, je ne trouve pas d'autre terme, qui avait admiré ce Crișan et ce qui s'est passé a été une des suites de la lâcheté de cet individu, je ne me rends pas compte dans quelles proportions. Le procès de Toma, ce ne sont pas eux qui l'ont jugé, c'est nous, moi faisant l'office de défenseur: Toma affreusement torturé avait résisté, mais comme ils avaient des preuves, ils auraient continué à lui faire subir toutes sortes de supplices; en tous cas, il n'avait aucune chance d'en réchapper, si bien que, résolu à ne pas trahir, il s'était jeté par la fenêtre et s'était écrasé sur le sol: pas par lâcheté ! D'autres n'ont pas été de cet avis, considérant son suicide comme une dérobade, comme une preuve qu'il était à bout de forces. Je comprends bien, nous, nous ne sommes pas un club philanthropique, nous sommes un parti d'action, et celui qui tombe doit savoir que son image ne lui appartient pas, qu'elle doit encourager les autres, qu'il lui appartient, à lui, de démontrer que la résistance est possible, qu'un homme peut endurer n'importe quel tourment, que la façon dont se comporte un communiste dans de pareilles circonstances ne concerne pas que sa seule personne et devient une force transmise aux autres, ou tout le contraire. C'était la suprême objectivation: en ces durs moments se regarder soi-même de la façon dont on allait être regardé par les autres, se comporter en tant qu'image objective et efficiente.

C'est bien ça: ce NON, crié par le gars blond à chemise bleue m'a réveillé, m'a transmis de la force, m'a démontré que « ça se pouvait ». Mais, paradoxalement, la conduite de Crișan nous a fortifiés, elle aussi; elle a provoqué un tel dégoût en nous que nous avons tout supporté pour ne pas lui ressembler. Moi je n'accepte le suicide en aucune circonstance, si vous m'offriez une corde, je ne m'en servirais pas; cette besogne-là, qui consiste à tuer, c'est vous qui devez l'accomplir, vous ne voudriez pas, n'est-ce pas, que je vous épargne cette peine et ses conséquences ? Si j'ai défendu Toma, c'est parce que j'étais et suis convaincu qu'il n'a pas procédé par crainte, d'ailleurs tout le temps il a été intègre, oui, intègre, c'est le mot juste, mais il a sans doute senti que son corps n'allait pas résister, il était en tout cas défiguré, c'est ce que disaient ceux qui l'ont vu. Il a crié à ses tourmenteurs: vous, vous ne savez pas pouhquoi vous me tohtuhez, imbéciles, mais moi je sais pouhquoi je meuhs ! Combien de gens, et en combien de langues, auront crié cette phrase solennelle dans la nuit de l'Europe cartésienne!

On l'a trouvé sur le trottoir où il s'est écrasé, et ceux qui l'ont vu auparavant ont affirmé qu'il avait été tellement roué de coups furibonds que c'est à peine s'il pouvait tenir sur ses jambes. Il n'était pas effrayé, pas épouvanté, mais en colère. Il est vrai que moi et que d'autres aussi qui le connaissions bien, nous savions combien il était ferme, intransigeant, mais si d'autres, qui ne l'avaient pas connu, avaient cherché à l'imiter ? A vrai dire, personne ne l'a imité, parce

que son geste a été sévèrement critiqué dans toutes les cellules de jeunesse. En tous cas, la police n'a pas eu à se louer de son acte, le bruit s'était répandu dans toute la ville qu'elle avait tué un étudiant à force de le battre et jeté ensuite son corps par la fenêtre (pour ma part je continue d'être convaincu que les choses se sont passées ainsi en réalité), le fait est que l'on nous a libérés, nous, ses amis, sans poursuivre l'enquête en cours, ce à quoi aucun d'entre nous ne s'attendait. Sans doute n'avaient-ils pas de preuves, mais en libérant quelqu'un, ils ne perdaient pas tout, car, suivi à la trace, un individu rendu à la liberté peut mener à un gibier plus important. En tous cas, j'avais vu de quoi il était question, comment se passaient les choses (si je puis m'exprimer ainsi), j'avais mûri, la mort de Toma m'a rendu plus acharné à la lutte, et je n'étais pas le seul, car c'est ce qui s'est passé aussi pour Eugène, pour Mateï et pour tous ceux qui ont connu Toma; en essayant d'effrayer les gens, on ne fait que les rendre plus implacables.

Est-ce que ça a été une répétition générale qui m'a été utile dans la rude épreuve que j'ai autrement traversée ensuite? Est-ce que je sais? Croire que tous les hommes peuvent être des héros ou croire qu'ils sont tous lâches sont des pensées naïves. Le courage — je ne parle pas de certains hommes qui sont prédisposés à en avoir, ou qui en ont le talent — se cultive, s'entretient et se fortifie, ce n'est pas un don qui vous est offert à jamais, il peut être perdu justement du fait que l'on est convaincu de le posséder; on en est fort satisfait et on omet de le vérifier, de le raffermir, ressemblant en cela à un champion qui cesse de s'entraîner. Peut-être Crişan est-il sorti de sa première épreuve trop content de lui, et tellement persuadé de la trempe de son caractère, qu'il a oublié de s'occuper plus loin de son courage et que la seconde fois il a été pris au dépourvu, manquant totalement de cran, en tous cas, c'était un salaud.

Et puis il y a tant de jeunes qui après de brillantes études dans leur lycée provincial, demeurent tellement convaincus de leur intelligence et de leur culture, qu'ils se relâchent et devenant vaniteux, enflés et incultes, sont surpassés par d'autres, moins doués peut-être mais plus persévérants. Si tout sportif sait que sans entraînement il ne peut résister, ceux qui sont doués de qualités intellectuelles et morales l'oublient facilement; cela fait qu'un caissier intègre, estimé de tous, prend la fuite à cinquante ans avec l'argent de la caisse, au grand étonnement de son entourage. D'une certaine façon, le cas de Crişan m'a été utile; tout en me remplissant d'horreur, il m'a rendu plus attentif envers moi-même. C'est beau, l'enthousiasme juvénile, mais il lui faut être consolidé avec sollicitude, ce qu'a fait pour nous Lică, sans suspicions, sans dureté, mais lucidement, infatigablement. Et la façon dont tant d'hommes ont pu résister à des épreuves qui peuvent paraître insoutenables prouve qu'en dehors des qualités innées et latentes, il existe une école du courage en action, une solidarité active — le parti — qui se propose non seulement de transformer la société, mais aussi, par son truchement, l'homme, l'homme en premier lieu. Il est vrai que Lică, lorsque je lui ai demandé: toi-même, as-tu jamais eu peur? m'a jeté un regard étonné: peur? de quoi donc, citoyen? J'ai dit: eh bien . . . de tout ce qui pourrait arriver. Il a haussé les épaules: la peur est incompatible avec . . . est-ce que je sais, oui, avec l'état dans lequel je me trouve. Et après un instant de concentration: d'ailleurs, je les méprise trop. Il est vrai que Vasile, engagé dans un procès avec d'autres (et nous craignions pour lui une très lourde peine) a haussé les épaules, lorsque nous nous efforcions de lui donner du courage, et qu'il a pris un air ennuyé pour nous dire: ça, c'est leur affaire, pas la mienne, moi j'essaie

d'accomplir ma besogne comme il se doit. Pour ma part je n'en suis pas arrivé à sa simplicité tragique. Mais il n'est pas mauvais que vous sachiez que des hommes de cette trempe, capables de rester calmes, naturels, à travers les épreuves les plus atroces, oui, que vous sachiez que de tels hommes existent.

Combien les choses sont embrouillées: en se jetant par la fenêtre, plein de colère (je suis convaincu qu'il était en colère !) Toma affirma la vie, le droit des autres à continuer de vivre pour vaincre, tandis que Crişan, soucieux de survivre à tout prix, brisa l'existence des autres, sans compter la sienne propre qu'il a transformée en quelque chose de visqueux et de répugnant dont nul n'aurait plus besoin. Ceux pour lesquels, lorsqu'ils sont menacés, n'existe que leur moi, sentent venir la fin du monde, ils sont seuls et épouvantés devant l'inévitable; ceux qui ont découvert à leur vie un sens qui dépasse leur moi, cherchent à sauver en premier lieu ce sens qui survivra, qui durera; et lorsque l'on voit des hommes torturés, hurlant de douleur, mais hantés par l'idée de ce que vont dire les autres, leurs camarades, sur la façon dont ils se sont comportés, beaucoup plus obsédés par ce jugement que par leur sort immédiat ou par leur douleur atroce, l'on se rend compte du pouvoir terrible d'une idée qui annule la mort et la torture.

. . . . . .

J'ai vécu rapidement, à en perdre le souffle, ce que j'appellerai ma vie consciente, qui s'est déroulée en quatre ans à peine, mais très intensément. Dans ma famille, personne n'avait eu besoin de moi. Tout d'abord Carla-Charlotta, ma mère, froide de nature, embarrassée par une existence non désirée, qui la gênait, et dont elle a réussi à se débarrasser brutalement, puis Valentin, mon père, qui m'a abandonné après m'avoir ignoré et qui, lorsque plus tard, je suis arrivé en coup de vent chez lui, s'est mis à minauder, à faire l'adolescent terrible en pleine crise de puberté. Un grand-père bourru et quasi-inexistant, un oncle trop occupé de ses affaires, un autre, érudit timide, thésauriseur de connaissances abstraites, pas la moindre place pour moi dans leur vie.

Il n'en est pas moins vrai que le manque d'affection, la froideur de ceux qui auraient dû m'aimer, m'ont épargné les inutiles idolâtries, les totems et les tabous, et puisque personne ne se donnait la peine de penser pour moi, j'ai été forcé de penser tout seul, plus tôt et plus vite que de coutume. Il est difficile de dire comme ça, en vitesse, en quoi consistait ma vie rapide et agitée. Les matinées j'étais supposé aller au lycée, ensuite à l'Université — ce que je ne faisais guère.

Et puis il y avait les rencontres clandestines, dans la rue, les réunions dans certaines maisons désignées, la diffusion, le soir, de tracts — opération à laquelle, les temps derniers, je n'avais pas la permission de participer en raison des tâches spéciales qui m'avaient été confiées (pourtant, violant les dispositions et commettant, je le savais, une faute, je ne réussissais pas à m'abstenir, j'aimais ce travail et je ne pouvais pas ne pas prendre ma part du risque couru par ceux qui, envoyés par moi, se trouvaient en danger) ; puis il y avait encore les discussions dont j'ai déjà parlé, avec les jeunes qui méritaient qu'on les convainque, discussions qui grâce à leur finalité aiguë prenaient un caractère vif, dramatique, intransigeant. Il me fallait non seulement discuter, convaincre, il me fallait aussi obtenir l'intégration de l'autre dans l'action concrète, avec ses risques ; mais j'avais aussi le devoir de le connaître profondément, mieux qu'il ne se connaissait lui-même, afin de détecter ses éventuelles réactions devant le danger. Chacun de ces garçons était instruit, cultivé, il avait un domaine où il était très fort et

l nous y conduisait afin de nous poser des colles ; aussi nous fallait-il savoir au moins autant que ce que savait chacun d'eux ; pour moi ce n'était pas une question d'orgueil, mais c'était nécessaire pour emporter la conviction, car personne ne se laisse convaincre par un ignare ; et il s'agissait en l'occurrence de convictions à mettre en pratique, ce qui pouvait avoir des suites très graves et en avait le plus souvent ; ce qui fait que chacun voulant savoir à fond pourquoi il assumait tout cela, luttait pour ne pas se laisser convaincre, bien qu'au fond c'était ce qu'il désirait depuis le début ; à mesure que se rapprochait l'épreuve pratique, la crainte ou la probité, parfois les deux réunies, devenaient inventives, cherchant à tester la solidité de l'argumentation — je le savais, j'en avais fait autant, j'avais combattu comme un lion pour défendre « l'indépendance de ma pensée » — le fait est que j'étais obligé de savoir beaucoup et sur beaucoup de choses ; souvent, le matin et à maintes reprises la nuit, je restais à lire sans m'arrêter, mon attention dilatée au maximum. Je dormais montre en main, je vivais montre en main, rapidement, sans arrêt, intensément.

Fort rares, les livres marxistes circulaient avec grande discrétion et devaient être très vite rendus : je recevais un livre épais, dense, à restituer deux jours plus tard, sans avoir le droit de prendre des notes (matériel compromettant), mais il fallait bien comprendre, retenir les idées, les arguments — c'étaient mes munitions — de sorte que je lisais d'un trait, avec une attention soutenue, un voltage maximum, bref avec passion. La lecture avait été et demeurait pour moi une passion, mais elle était utile aussi, utile dans l'immédiat, pour une discussion qui était un combat d'où je devais absolument et rapidement sortir vainqueur. J'ai vécu sous le signe de *Il faut*. Souvent je veillais, la nuit, l'esprit clair, parfois le sommeil s'emparait de moi, mais le temps n'était pas au sommeil.

Si quelques hommes se sont appliqués à me former, je devais à mon tour en former d'autres, et pourtant j'étais encore si peu cristallisé, à dix-sept, dix-huit, dix-neuf ans, mais telle était la situation ; ces conditions requéraient une grande attention, ce qui était une forme de la passion de connaître, une ouverture polyvalente sur le monde. Je me débrouillais comme je pouvais, c'est-à-dire difficilement ; dès le début il m'a été très pénible de m'intégrer dans un réel encore palpitant, pathétique, nébuleux, je me donnais beaucoup de peine pour résoudre des problèmes bien au-dessus de mon âge, de mon éducation et surtout de mon tempérament, en définitive contemplatif et passionné de problèmes. Je n'avais pas l'étoffe d'un homme d'action, d'un lutteur, je n'avais aucune vocation, aucune velléité d'homme politique, encore moins de héros, bien sûr, mais l'histoire s'était renversée sur le monde ; mauvais et stupide, le fascisme menaçait de nous écraser, ce n'était plus l'heure de la contemplation, on n'avait pas le temps. J'aurais eu honte de me tenir à l'écart, j'en serais mort de honte, après ; j'ai toujours craint plus que tout le mépris de moi-même. En donnant tout ce que je possédais, je me suis enrichi, j'ai reçu cette solidarité en action devant laquelle tout autre sentiment semble fade et mou, j'ai reçu cette intensité qui donne sa plénitude à la vie. Qu'est-ce qu'un homme peut souhaiter de plus ?

Vous m'avez demandé ce matin, docteur, parce que pour vous qui avez une montre, il y a le matin et le soir, il y a la nuit, comment je supportais la solitude, l'isolement ; c'est que, vous qui êtes seul, vous avez peur de la solitude et n'avez pas compris comment j'ai vécu, et vous ne comprendriez d'ailleurs pas que moi je ne suis pas seul, qu'à mes côtés se trouvent un tas de gens, je

puis appeler n'importe lequel de ceux dont j'ai tu le nom, et il vient me tenir compagnie dans ce présent continuel dans lequel je vis, moi qui n'ai pas de montre, et ce présent, à moi, a pour nom éternité. Je n'évoque pas préférentiellement telle ou telle personne, je cherche à recréer une atmosphère, un climat particulier d'humanité intense, ouvert sur le monde. Cette ville interdite dans les rues de laquelle je ne me promènerai jamais plus, que je ne verrai jamais plus, je le sais, m'appartient et je puis aller où je le souhaite, vite ou lentement, je peux la vivre à mon gré, autant que je le désire, ni vos murs ni vos gardiens ne sont en état de m'en empêcher, parce que si l'homme est la mesure de toutes les choses, qui est-ce qui connaît la mesure de l'homme? Et si vous possédez une montre, pouvez-vous mesurer la saveur d'une minute?

Je marchais dans la rue Arcului, le parcours durait cinq minutes, après je débouchais à nouveau sur le boulevard d'où je ne revenais jamais sur mes pas, ce n'était pas permis ; circuler encore dans la rue, ce n'était plus possible, j'avais en tout cinq minutes, chronométrées, et le droit de m'arrêter dans la rue, d'attendre, m'étant refusé, il me fallait marcher d'un pas normal, naturel. Elena ne s'était pas encore montrée mais il était nécessaire qu'elle apparaisse, il le fallait; tout près, l'artère principale battait précipitamment, pleine de tramways, d'autobus et de voitures roulant à toute vitesse; je sentais dans mes tempes les pulsations du boulevard. Elena ne se montrait pas mais il fallait qu'elle arrive, alors j'ai résolu de gagner une minute. C'était une belle fille, grande, solide et terriblement ponctuelle et puis, plus que tout, il fallait qu'elle apparaisse, et moi il fallait absolument que je gagne une minute. Elle est arrivée, nous nous sommes salués, je lui ai baisé la main — c'était recommandé — elle m'a glissé dans la paume un minuscule objet — du papier de soie couvert de lignes d'une écriture menue — elle a ri: le cas échéant, tu l'avales — je le savais — on s'est séparé, chacun de nous suivant son chemin, jamais je n'ai appris pourquoi elle avait tardé d'une minute, jamais je ne l'ai revue.

Je longe lentement le quai, je traverse le pont devant les usines Lemaître, je consulte ma montre, j'entre dans la rue Lînăriei, une longue rue très fréquentée, je suis content: je vais rencontrer Sandu, j'ai beaucoup de choses à lui demander, j'aime bavarder avec lui: petit, brun, il a la répartie prompte, brillante, une tête bien faite, une ironie coupante, précise. Je me promets une bonne soirée. Je circule vite parmi les gens, ça sent la peinture, puis le poisson salé, je consulte ma montre, de nombreuses boutiques, plutôt des échoppes, un trottoir étroit, je suis gai, voici Sandu, cigarette au bec — lui qui ne fume pas — il s'approche de moi: du feu, s'il vous plaît ! Il savait que je portais toujours des allumettes dans mes poches. Je sors la boîte, je casse trois bâtonnets, j'allume sa cigarette, il me chuchote: le vieux est arrêté. Suspends toute rencontre, toute réunion. Bien, et pour combien de temps? . . . Sandu a allumé sa cigarette, a esquissé un salut, a dit à haute voix: merci. Il a disparu. Je consulte ma montre, je hausse les épaules, le temps a perdu toute saveur, l'heure est gluante et idiote. Le vieux était un cordonnier, j'avais placé une machine à polycopier parmi ses embauchoirs. Je marche, tout à coup la ville est vide et le temps désert, je ne sais que faire de moi, je me sens inutile. Le soir j'essaie de lire, mais les lettres ne se lient pas entre elles, elles dansent. Oui, j'ai vécu les rues, chacune d'elles représente une émotion, me rappelle un homme.

Entre la rue Lipscani et la Place du Marché, les rues sont petites, tortueuses, emberlificotées, les boutiques pressées l'une sur l'autre, pas de places pour les voitures, devant l'église Saint Elie Şelari m'attend . . . oui . . . Ilie le photographe,

blond et gai, toujours gai. Chaque fois qu'il me voit, il rit: une dent de devant est cassée et une autre manque: un coup de poing. Quand il en a le temps, il peint. Il me passe un livre: *les Châtiments*, de Victor Hugo — et rit: lis-le, c'est passionnant. A l'intérieur, plusieurs agents sur une photo. Œuvre d'Ilie, lors des noces de l'un d'eux, il en est très fier. Je contemple leurs gueules: tous rigolent. Les tourmenteurs dans l'intimité. J'essaie de comprendre: en vain. Comment saisir cela? Il ne le faut d'ailleurs pas.

Rue Moïse Nicoară, en haut, au cinquième. On voit tout le quartier, où rarement, çà et là, les maisons ont juste un étage. Je me mets à la fenêtre (dans quelle prison peut bien se trouver à présent le petit Eugène?) et je regarde la ville qui, la nuit, a éteint toutes ses lumières. On attend Vasile pour commencer la réunion. On se tait tous les quatre dans l'obscurité. Par la fenêtre, on voit les incendies, les feux allumés par les barbares. Quelque part, une mitrailleuse crépite calmement, s'arrête, reprend, comme un chien de campagne dont les hurlements nocturnes rendent le silence plus profond. Sur la Place du Marché, je m'étais trouvé face au grincement des tanks allemands qui se promenaient, neutres. Dans les camions nazis, des uniformes couleur sauterelle aboyaient une marche wotanesque. De temps en temps, on tire par intermittence, quelque part. Place Tabacu, ils ont enfoncé la porte de la pharmacie et en ont brisé les vitres; les bocaux blancs aux titres latins, rangés l'un à côté de l'autre, ont été méthodiquement fusillés, un à un, les odeurs en ont jailli, aiguës, lourdes, grasses, cuisantes, violentes, se mêlant étrangement, occupant la petite place vide. Plus loin, dans la rue Trajan, l'odeur de chocolat se traîne, dense, écœurante, pénétrant dans les cours, suintant sur les basses toitures, c'est la fabrique Suchard qui brûle, emplissant le quartier terrorisé de la puanteur du chocolat.

Plus loin, dans la rue Doctor Epureanu, une épicerie, si petite que je ne l'avais jamais observée, est là, sans porte, vide comme une bouche noire béante à jamais. La boiserie, dans la rue, brûle à petit feu, plus loin, sur le trottoir, deux petits vieux, elle et lui, recouverts de journaux, gisent dans une mare de sang. Autour du feu, se taisant, un groupe d'individus; le feu projette sur le mur leur ombre compacte, tremblotante. Des voisins? Des passants? Des criminels? Sur les cadavres des deux petits vieux, recouverts de journaux, pesait de tout son poids le silence d'une ville glacée, sans tramways, sans autobus, sans voitures, sans passants, sauf de rares ombres sur les murs, courant, où? Au loin, une mitrailleuse. Un homme au regard dilaté, demande à voix basse: qui est-ce qui tire? Où tire-t-on? Je hausse les épaules. Près du Foïșor, l'ancien Beffroi, dans la rue Zece Mese, j'avais vu des soldats morts, couchés sur le ventre, figés dans la position de tir, sans armes. Quelqu'un, se glissant près du mur, se place devant moi. Il y a le feu dans la rue Popa Nan. Je hausse les épaules. Ma route tout entière avait été parsemée d'incendies. Ils tuent et mettent le feu. Je prends par la droite, les maisons sont enfouies dans le silence, couvertes de ténèbres glacées.

La mitrailleuse crépite à nouveau. Elle se tait. Par la fenêtre, je regarde les incendies, seules lumières dans la ville plongée dans le silence. Il tarde, dit Toma. Tous nous pensons à Vasile qui habite de l'autre côté du quartier Grand. Je consulte ma montre. Eugène décide: il va arriver. Soudain, un bruit sourd, un grondement lointain, continu, mou. Tendus, nous nous tenons coi. Le grondement est insistant, monotone. Les tanks, dit Mateï. Lesquels, se demande en soi-même chacun de nous, on n'en sait encore rien. Pour nous, c'est pareil, dit Eugène. Tu dis des bêtises, sursaute Mateï, ceux-là commencent par vous fusiller

dans la rue et après ils vous demandent vos actes. Oui, nous arrive la voix de Toma, dohénavant on seha fusillé aphès un phocès en hègle. Insistant, continuel, se fait entendre le lointain vrombissement. Les tanks entrent dans la ville. A qui appartiennent-ils? De nouveau le calme crépitement de la mitrailleuse dans la ville enfouie sous le silence. Dans l'escalier résonnent les pas lourds et lents d'un homme recru de fatigue.

Vasile ouvre la porte, sa voix est grave, lasse, ironique: alors quoi, les gars, pourquoi restez-vous dans l'obscurité comme des hiboux? Crue, la lumière nous oblige à nous frotter les yeux. Les vrais conspirateurs restent dans les ténèbres, dit-il en riant, tandis qu'il ôte son manteau. Visiblement éreinté, il s'assied sur une chaise. Que se passe-t-il en ville? et dans ma question en vibrent des dizaines d'autres, surtout: qui est-ce qui contrôle la ville? Ça va, dit-il, mollement, le gel a cédé. Nous tressaillons, irrités. Le moment politique, récla e Mateï allongé sur le divan, tous les coussins sous sa tête. D'habitude, c'était le troisième point de l'ordre du jour. Vasile bâille, étonné: dis-voir mon vieux, de quel moment s'agit-il? Eugène explique: l'armée est restée cantonnée dans les casernes, les usines et les institutions; les vauriens ont rempli les rues, ont poussé des hurlements, ont incendié, et assassiné. Et voilà que maintenant, l'armée est sortie des casernes et — c'est tout. Mais comment les Allemands ont-ils abandonné leurs Gardes de Fer? s'enquiert Mateï. Mais . . . Les questions fusent de partout. On s'était tu trop longtemps. Vasile rit: arrêtez, les mômes, vous m'avez tout étourdi. Mateï, paresseusement: ces vauriens-là sont politiquement nuls, totalement nuls. Personne n'en veut, ni la petite bourgeoisie, ni la grande finance, ni Hitler. Politiquement nuls. Vasile, grand, robuste, brun, beau, s'étend calmement et rit: à ce que je vois, vous savez tout. Nous autres, irrités, on veut des détails, on veut une analyse de la situation. Son calme nous dérange. Ce n'est que plus tard que nous apprendrons qu'il ne s'était pas couché trois jours et trois nuits de suite — équipes de défense passive — qu'il avait sauvé maintes vies en risquant la sienne.

Il agissait toujours calmement, sans s'énerver, avec une lenteur à laquelle il se forçait comme si c'était naturel, habituel. Son rire inoubliable. Sur sa figure brune, l'éclat des dents blanches. Ses yeux amusés, compréhensifs. Son rire muet, non accompagné de gestes. Il y avait en lui une certaine mélancolie, un parfum de tristesse de quelqu'un revenu de très loin, de l'avenir. Voyons un peu ce que vous avez fait ce mois-ci, où vous en êtes de votre travail d'explication. Il nous considérait, amusé. Nous, on bouillait: nous vivions un moment exceptionnel, alors quoi, c'est le travail d'explication qui prime à l'heure actuelle? On entendait deux mitrailleuses qui tiraient d'assez près. Qui est-ce qui tire? Sur qui? Plus tard nous avons compris sa conduite: le mécanisme du parti devait fonctionner à la perfection, toute défectuosité entraînant de grandes pertes, il devait fonctionner même et surtout dans les moments exceptionnels. Vasile nous a regardés avec attention, comprenant exactement ce qui se passait dans nos cervelles trop jeunettes, et avant d'en arriver au travail d'explication qui devait se poursuivre même dans les circonstances exceptionnelles, il nous a dit, avec gravité et douceur: que voulez-vous, les gars, pour nous, en tout cas, ça va être dur.

Lorsque je me suis trouvé pour la première fois au Dépôt, pour enquête. . . Pièce au sous-sol, étroite, sans air, on était six, sept, huit hommes sans air. On en emmenait certains, on en amenait d'autres. Bien sûr, les deux lits superposés étaient insuffisants. J'avais mis mes chaussettes dans mes souliers, mes souliers

sous ma tête en guise d'oreiller, et je dormais à même le ciment. A côté de moi Vasile, les mains sous la tête, les yeux fermés, comme un gars dans l'herbe des champs. Sentant qu'il ne dormait pas: ils t'ont beaucoup torturé? Pas mal, a-t-il dit de sa voix de toujours. Est-ce dur? ai-je demandé. Ça va. Et moi de répondre: il n'y en a plus pour longtemps, ça aussi, ça passera. Il a murmuré calmement: pour nous, en tout cas, ça va être dur. Tu parles . . . de la prison? Il a haussé les épaules: pas seulement. Après aussi. Et moi à mon tour: ça va être dur. Il a souri.

On disait que Vasile allait être condamné à mort, je l'écoutais, tendu au possible. Il disait: si jamais les choses te semblent faciles, comme coulant d'elles-mêmes, sache que c'est parce que tu t'es trompé sur un point essentiel. Nous, on doit se trouver là où c'est dur. Et riant tout doucement: reposons-nous, mon gars. On en a besoin. On a entendu des pas précipités, la porte de fer a grincé, un individu a crié, de l'ombre, à Vasile: Allez ouste ! monte chez m'sieur l'commissaire. Vite, vite, r'mue ta viande. Vasile s'est levé sans hâte: ce qu'ils sont agités. Au flic: pourquoi qu'vous vous en faites, la guerre vous l'avez perdue de toute façon. Par bonheur il vit et il vivra. Un homme tellement à part. Si calme, un peu ironique, un peu triste, la douceur de celui qui comprend. On croirait que c'est un invité venu de l'avenir, quelqu'un qui aurait vécu tout ce qui va arriver, et qui revient à l'heure présente, sans étonnement, ni anxiété, ni interrogations pathétiques et s'avance tranquille, quasi-aérien sur la route de la nécessité comprise. Et cependant il lui a été donné de vivre un drame. Une femme bien sûr. Après, il a été plus calme encore, meilleur aussi, peut-être un petit peu plus triste. Son rire inoubliable éclairant son visage, son rire muet, doux, mélancolique, d'hôte de l'avenir.

Les temps de paix et d'équité n'engendrent pas de monstres, mais sans monstres il n'y aurait pas de héros. Théoriquement, nous savions qu'il allait exister un héroïsme civil, pratique et quotidien, mais il nous était difficile de nous le figurer tant soit peu précisément: de le réaliser psychologiquement. Nous nous étions accoutumés au danger, à l'intensité, au super-effort, à l'exceptionnel, et tout comme les citoyens d'une époque paisible voient un film de guerre sans y rien comprendre, parce qu'ils ne peuvent se transposer dans la situation des soldats qui sortent des tranchées et courent parfois des dizaines, des centaines de kilomètres, sous le tir de mitrailleuses, toujours en avant, parmi les balles et les éclats d'obus, jamais en arrière, les uns tombant, les uns continuant leur course vers les sources de la mort, tandis que les spectateurs regardent sans rien comprendre, nous aussi, nous autres, qui avons grandi dans l'atmosphère de guerre, qui en sommes saturés, nous nous figurons très vaguement, comme à travers un brouillard, la façon de penser d'une société pacifique et équitable au nom de laquelle, d'ailleurs, nous nous sacrifions. Autrement placés, hors de leur contexte de violence, de danger et de cauchemar, certains actes ou certains comportements semblent impossibles.

Comme je l'ai déjà dit, Toma refusait de parler de cet avenir précis et improbable: la paix est médiocre, disait-il. Nous redeviendrons des citoyens quelconques, déclarait Eugène, satisfait. Déjà nous le voyons, ce monstre d'érudition, plongé dans ses livres, prenant des notes, donnant des conférences. Moi je disais: alors aussi il faudra du courage, un autre genre de courage, je ne sais pas lequel, mais il sera nécessaire. Le courage, disait Eugène en levant un doigt, est comme une œuvre d'art: inédit; avant qu'il ne s'exprime, on ne sait pas de quoi il sera fait. En tous cas, il sera surprenant, de même que l'art authentique. Tout ce qui

est authentique est inattendu. M'imaginer cette zone d'une façon ou d'une autre m'était impossible. Et maintenant, lorsque je songe à l'avenir de mon pays je suis tranquille et optimiste et je me dis que des hommes qui ont su dépasser des situations inhumaines sauront résoudre aussi les problèmes humains de la paix.

Pour sa part, Lică refusait de se laisser entraîner dans de pareilles discussions: épargne-moi, citoyen, le souci de l'avenir; contentons-nous de résoudre les objectifs concrets qui se présentent. L'avenir posera, est-ce que je sais, des problèmes concrets qui devront être résolus concrètement. Quant à nous, est-ce que je sais, moi, nous continuerons le travail demandé par le parti. Nous pensions tous à l'avenir du pays, mais plusieurs d'entre nous refusaient d'en discuter: il n'y a plus beaucoup à attendre, pourtant combien serons-nous à parvenir à l'autre bord? L'avenir — je me répète — représente un autre état psychologique, difficile à réaliser pour nous tout comme ceux qui vivront la réalité de la paix socialiste ne réussiront jamais à se figurer l'état d'esprit dans lequel nous avons vécu. Et cela vaut mieux parce que l'homme n'est pas fait pour être pourchassé, torturé et tué. Et comme le disait Ştefan, il leur faudra seulement bien réfléchir à ceci: comment est-ce que cela a été possible? Voici donc révélée mon impuissance à me figurer concrètement l'avenir, à le vivre en imagination.

Mais, à présent, lorsque j'ai devant moi ce mur peint d'une manière aussi déplaisante, bien vilain calendrier, lorsqu'il me reste quelques heures ou quelques jours à vivre, après lesquels je ne serai plus rien, sinon un vague souvenir vacillant dans la mémoire de quelques-uns, je me rends compte de ce qu'ont eu de spécial mes relations avec ces hommes admirables dont souvent j'ai ignoré jusqu'au nom, de la formation desquels je n'ai rien su comme j'ai ignoré le pourquoi et le comment de leur adhésion à la lutte, les difficultés intérieures qu'ils ont dû vaincre, la dominante caractérologique de chacun d'eux, ce qu'il y avait, comme on dit, en chacun d'eux, ce qu'ils allaient devenir lorsque la paix serait établie. Qui donc se reconnaîtrait dans ces croquis si nébuleux, dans ces équations à tant d'inconnues, dans lesquelles un geste, une phrase, échappée sous l'empire de la fatigue ou de l'inattention ont été pour moi la clef de leur personnalité si riche et si contradictoire. A mon tour, moi qui flotterai encore un certain temps dans quelques mémoires, quelle image vais-je laisser de moi? peut-être une phrase de colère, une dureté d'expression, une impatience jaillie d'une autre situation s'imprimeront-elles dans la rétine de l'un ou de l'autre et sans doute ne me reconnaîtrais-je pas dans le portrait brossé par celui-ci ou par celui-là.

Nous avons eu si peu de temps pour nous connaître, sortant de l'ombre et y rentrant, et lors des quelques heures ou des quelques minutes vécues côte à côte nous étions si tendus, si préoccupés de ce que nous avions à faire, si possédés, que nous ne nous connaissions que par bribes. Je n'ai laissé aucune image réelle de moi à qui que ce soit, je n'ai pas eu le temps de devenir, de me constituer, ni celui de les connaître. Il se peut cependant que nos relations fragmentaires aient été essentielles et qu'en ces quelques minutes ou ces quelques heures, nous ayons exprimé ce qu'il y avait de meilleur en nous. Qui sait? D'ailleurs j'ai l'impression d'avoir changé les accents. Intensité, tension, attention — c'est évident, autrement c'est imposible — mais surtout une espèce de sérénité, comment dirais-je fondamentale, la paix des profondeurs disait quelqu'un, sans angoisse, sans « conscience malheureuse » ni déchirements psychiques, une tranquillité peut-être paradoxale par cela que personne ne pense — si ce n'est

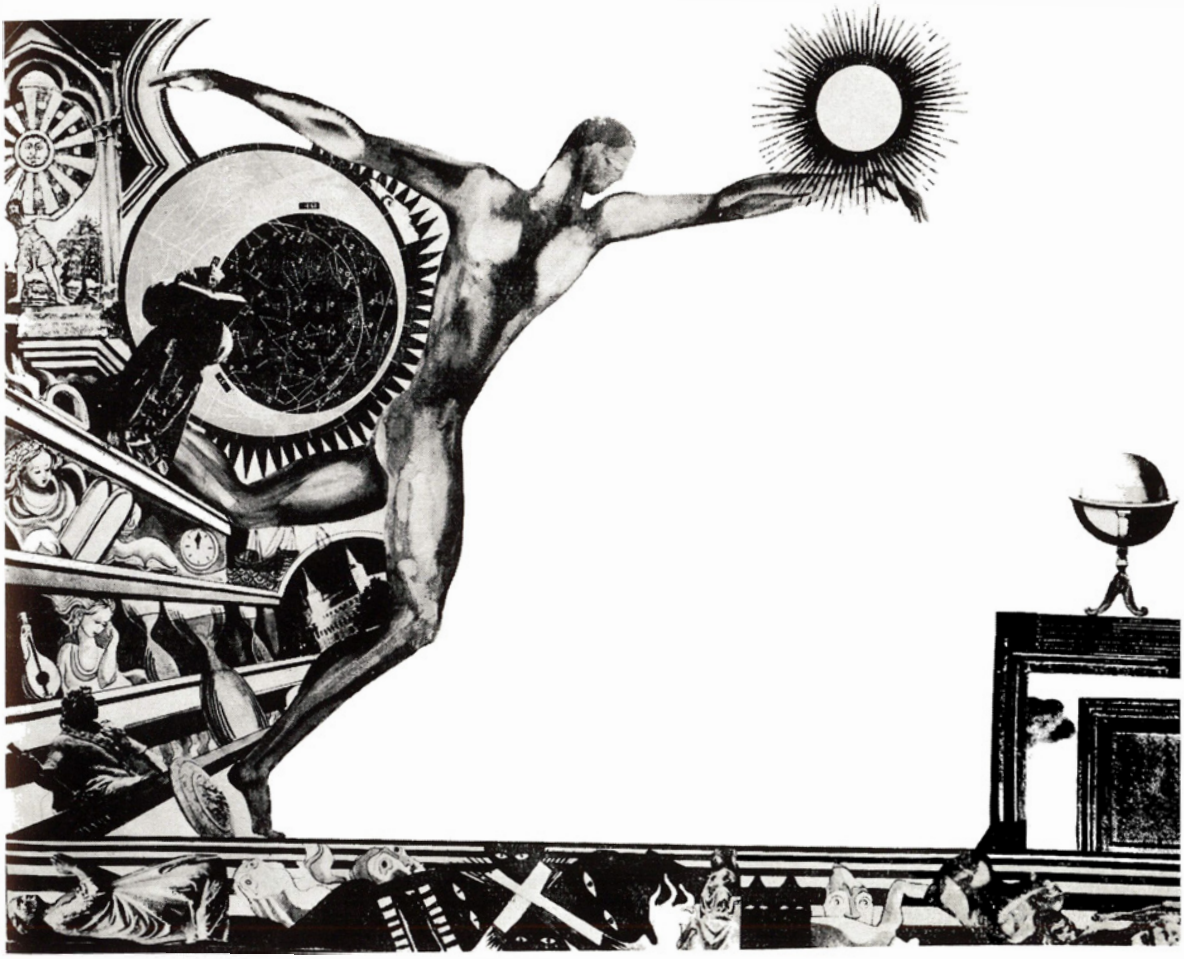
rarement, par aventure — à son avenir, la paix de l'option vitale, de la confiance profonde en la victoire du socialisme, la confiance devenue presque physiologique, cénesthésique, fondée sur les renoncements de chacun, où le destin individuel est mis entre parenthèses.

Ce paradoxe existentiel, je l'ai observé, par exemple, chez Marta. Une fille haute comme trois bottes, agile, aux cheveux terriblement noirs et à la peau très blanche. Grave, attentive, sérieuse, efficace, méticuleuse dans l'exécution de menues missions acceptées sur-le-champ sans un tressaillement. Je l'ai mieux connue lors d'une diffusion mouvementée de tracts, et j'ai compris qu'elle avait assumé fondamentalement le risque, l'arrestation — et tout ce qui s'ensuit: elle ne songeait pas à la possibilité de s'en tirer, elle ne songeait pas à celle de ne pas s'en tirer, elle avait tout simplement suspendu cette pensée qui — cependant — était sa vie. Elle s'efforçait d'exécuter correctement, précisément ses tâches, de respecter les lois de la clandestinité, de faire de son mieux, le reste — sa vie — on verra bien: une petite employée, qui n'avait probablement pas lu Epictète ni ne le lirait jamais. Mais dans ce qu'elle faisait il y avait l'agilité de la jeunesse comprimée, dans son regard, une ironie joyeuse, au coin des lèvres minces, un humour spontané, un rire libre et pur. Marta, modeste employée qui devait aider ses parents, trouvait encore la ressource (où?) d'apprendre deux langues étrangères, d'écouter de la musique symphonique, de feuilleter un album de peintures, de lire: elle se préparait sérieusement à la vie, à la vie à laquelle, au besoin, elle était prête à renoncer.

Ce paradoxe, ou cet équilibre précaire mais précis entre le sacrifice et l'espoir, équilibre tragique vécu avec simplicité, sans conscience — ou presque — de sa grandeur. Je devais prendre part avec Marta à une distribution de tracts dans la rue Lirei. Déjà, le matin, lorsque j'étais passé par là, je n'avais pas aimé ça: la rue avait deux issues, aucune intersection, donc peu de chances de retraite. De plus, les maisons étaient non-réceptives: sans être imposantes, elles étaient solides, les portes dûment verrouillées, de ces maisons où le petit-bourgeois s'enferme le soir en se disant: ce qui se passe plus loin que mon seuil ne me regarde pas. Il y avait aussi deux immeubles de peu d'étages, ces immeubles où les portes se ferment de bonne heure. Où donc jeter les tracts: murs, portes verrouillées, hommes enfermés dans leur satisfaction ou dans leur peur. Il fallait pourtant que la besogne soit faite. Par malheur, un haut fonctionnaire de la Police si ce n'est de la Sûreté habitait là dans cette rue sombre, la cour de l'individu en question était éclairée a giorno par un réflecteur, un cogne armé restait figé à la porte, un agent en civil se baladait devant la maison. Ni le réflecteur ni le flic n'étaient dangereux, par contre l'agent, lui, l'était. Tout d'abord j'ai pensé ne pas tenter le diable et changer de rue, mais il était possible qu'une autre équipe soit dans cette nouvelle rue et que les choses s'embrouillent et en tous cas le quartier avait été intentionnellement choisi car il était nécessaire de ne pas nous cantonner aux quartiers ouvriers qui, de toute manière, nous étaient favorables.

Il me fallait prévenir Marta de la situation. En route je lui ai demandé si elle avait jamais aimé un garçon et elle m'a répondu, en femme, de sa voix un peu nasale, qu'un garçon était épris d'elle. Nous devions travailler très vite et je me creusais la cervelle pour savoir où jeter nos tracts afin qu'on les trouve car ils avaient été rédigés et imprimés avec trop de peine pour les lancer au hasard. Rencontrant Marta à l'endroit convenu, je lui ai rapidement expliqué la situation, en lui proposant éventuellement, de changer le théâtre de nos

DONE STAN: Prométhée II



IULIA ONIȚĂ: Solidarité

opérations. Elle me parlait de lui avec une espèce de douleur résignée. Intelligent, cultivé, plein de verve, se posant sans cesse des questions — j'ai senti qu'elle énumérait ses qualités avec une certaine irritation: ou bien il était trop puéril ou bien il y avait trop de jeu dans son intelligence, trop de gratuité. Elle m'a très simplement répondu que ce n'était pas possible, que nous devions nous rendre là où on nous avait envoyés. Nous y sommes allés. Est-il gai? Non. Il brille sans cesse, trop même et tant d'ironie dans tous les sens devient fatigante. Moi je tenais le paquet, elle lançait les tracts, réunis en tas, il y avait quelque chose d'étonnant dans la rapidité avec laquelle elle savait déceler l'endroit exact où les jeter, dans les cours, là où c'était préférable. D'ailleurs son ironie, à lui, n'a rien de gai, il se torture sans cesse, tassé sur lui-même, je ne comprends pas pourquoi, j'ai cru pouvoir lui venir en aide, mais ce n'est pas possible, je crois qu'il ne veut pas être secouru, qu'il défend en quelque sorte sa souffrance. Nous avions dépassé la rue Lirei et poursuivions notre tâche lorsque se sont fait entendre les sifflets de la rousse . . . On avait encore des tracts. Je lui ai dit: file devant toi, moi je reste pour distribuer le reste. C'était une nuit vachement sereine, on voyait de loin. Transparence dangereuse. Non, non, elle ne pouvait pas renoncer à lui, elle lui était trop nécessaire, que deviendrait-il seul, c'était une sorte de devoir, elle allait le remplir, celui-là aussi, tout comme elle prenait soin de ses parents, tout comme elle travaillait au bureau, avec une douce résignation. Elle m'a répondu simplement: on est parti à deux, on s'en retourne à deux, on fait ce qu'il faut faire. On a distribué les tracts, tous, le mieux possible et on est rentré chacun chez soi. J'ai beaucoup aimé cette clarté dans l'acceptation, cette gravité calme, presque joyeuse, avec laquelle étaient assumées toutes les conséquences. Si je l'avais revue, je lui aurais dit — c'était mon intention — qu'en amour, la pitié était dangereuse, que le sens du devoir dont elle se chargeait inutilement, allait finir par la lasser, par l'irriter, et qu'elle allait lâcher un beau jour l'incommode personnage et lui faire plus de mal, alors, mais je ne l'ai plus jamais rencontrée, d'ailleurs, ç'aurait été inutile.

J'en suis arrivé à détester le sommeil, je le réduis autant que je peux bien que, malheureusement, je ne sache pas l'éliminer tout à fait. Peut-être est-ce à cause de l'imminence du silence qui m'attend, peut-être, mais ce n'est pas ça seulement. Sans doute est-ce aussi une habitude: je coupais toujours de grosses tranches de sommeil pour avoir le temps — jamais je n'avais le temps — de lire comme je l'ai déjà dit. Aussi longtemps que je me suis trouvé sous enquête, la criée se faisait la nuit, de préférence; j'avais horreur d'être mené encore mal réveillé à l'interrogatoire, je préférais attendre éveillé. Il m'est cependant arrivé à plusieurs reprises de m'endormir. Parfois ils me réveillaient, je m'habillais en hâte pour qu'ensuite ils me disent en s'esclaffant (quels bons garçons !): ça va, r'couche-toi, c'te nuit on t'fout la paix. Choc psychologique. Il arrivait aussi qu'ils viennent chercher quelqu'un d'autre — on ne pouvait savoir, dès le début, lequel d'entre nous ils voulaient empoigner — je me réveillais, et l'autre une fois parti, on continuait de rester éveillé, en silence, en pensant à notre copain qui passait par de sales moments, on pensait à lui comme si — comme le disait Carla-Charlotta — on allait lui transmettre de l'énergie, et d'une certaine façon, on lui en transmettait parce que la solidarité est une force intérieure. Chacun de nous, quand on le torturait, savait que les autres pensaient à lui, lui-même pensait à eux, à ceux d'ici et ceux qui, au dehors, agissaient — il n'était pas seul. Il était difficile de dormir la nuit, réservée à la veille.

Et cependant, dans les pièces du sous-sol, privées d'air et de lumière, il n'y avait pas de panique, je dirais même qu'il y avait une espèce de relaxation: après tant de tension, le danger qui avait plané sur nous était là, et un danger réel est préférable à un danger possible, je ne sais si je m'exprime correctement, mais l'ennemi invisible était maintenant devant nous, concret, dérisoire, on se sentait supérieur et comme l'avait dit Milea: et puis après ! vous ne pourrez pas faire de moi deux hommes. Enfin, je ne sais pas, mais nous n'étions nullement effrayés et surtout après les premiers interrogatoires, nous nous sentions presque détendus, même parfois pris de gaieté.

Non, non, ce n'est pas exactement ce que je voulais dire, de quelle gaieté pouvait-il être question, quand chaque nuit quelqu'un était emmené pour être ramené presqu'évanoui; je me souviens de Paul, un homme plus tout jeune, il était devenu, sur le tard, père d'une fillette, âgée d'une douzaine d'années lorsque je l'ai connu, d'une fillette pour laquelle il était capable de faire n'importe quoi, craignant sans cesse pour sa santé assez fragile; ils ont amené la petite, ils l'ont frappée devant lui, en lui disant: prie ton papa de nous dire de ne plus t'battre et nous, on t'battra plus, et ils cognaient, la petite criait: papa ! papa ! et lui il regardait et ne disait rien, c'est ainsi qu'étaient les idées, ça aussi c'était une mesure de l'homme; je me souviens d'Ileana, ils ont versé de l'eau bouillante sur ses jambes, sur son ventre, à quoi bon allonger la liste, ça n'en finirait pas, l'horreur est monotone, invraisemblable, mais, comment ai-je été capable d'écrire le mot de gaieté. Et pourtant, il y avait en nous quelque chose de ce genre, un certain soulagement, une espèce de triomphe de l'esprit qui avait été le plus fort, une nouvelle et terrible mesure de l'homme-mesure, plus fort que la peur, plus fort que la douleur, de l'homme capable, après cela, de rire, de rire comme expression de la liberté spirituelle, de rire en dépit du fait qu'il se passait ce qu'il se passait, de rire malgré tout.

Je me souviens de Horia, maigre comme un clou, visage allongé, moustache châtaine — et je ne le vois que souriant. Ses yeux riaient, irrésistiblement, sa figure demeurant sérieuse, presque solennelle. Il s'amusait de l'eau de vaisselle qu'on nous servait en guise de nourriture, des fureurs illettrées de l'agent de service, des conditions dans lesquelles nous étions tenus (à quoi bon les décrire encore !), il s'amusait de la façon dont il avait été passé à tabac, il tenait la chronique du sous-sol dans le style Fantômas, the malabar's king, son humour nous aidait à nous maintenir au-dessus de l'horreur, au-dessus de l'humiliation à laquelle nous étions soumis, car, au fond c'était ça le but, la dégradation par l'humiliation, c'était ça l'épreuve psychologique par laquelle on devait passer, l'examen que Malraux décrit dans *le Temps du mépris*. Au cours de notre dernier entretien, le procureur m'a crié: le fait que vous résistiez aux coups ne prouve pas que vous ayez raison. Bien sûr, ce n'était pas là notre argument, mais je ne vois guère comment l'on peut discuter avec des individus qui vous torturent et veulent vous tuer, non, décidément, ce n'était pas le moment d'échanger des idées avec eux; mais pour que tant d'hommes soumis à l'épouvante, à la souffrance et à l'humiliation les surmontent, il est nécessaire qu'une conviction existe, plus forte que toutes les épreuves subies, d'ailleurs pour remporter l'adhésion il faut qu'une conviction passe par l'examen du renoncement.

Le temps du mépris, le temps de l'humiliation, je vois Horia rire: le Grand Hippopotame Taflaru a eu envie cette nuit de chair fraîche, mais moi je suis trop maigre, alors il a cru que, grillé, je serai plus savoureux, mais voilà, même comme ça, je n'étais guère comestible. Et tandis qu'ils le frappaient: pourquoi

avez-vous peur? pourquoi tremblez-vous? En vérité, votre situation est pénible, très pénible. Et lorsqu'ils sont venus, en pleine nuit, le mener à l'enquête: ah ! quelle bonne idée, justement j'avais une insomnie. Et lorsqu'ils le frappaient avec rage: alors quoi, vous n'en avez pas encore assez? Les plaisanteries n'ont rien d'exceptionnel, mais ce qui est surprenant c'est le fait que dans de pareilles circonstances, il était capable de se placer au-dessus de la terreur, de la douleur et de l'humiliation, de garder la conscience de la supériorité de ses idées. C'est vrai, lorsque le gars blond, à la chemise bleue maculée de sang, avait crié extraordinairement: non ! son cri contenait toute la force de l'esprit; mais, en riant de ce qui aurait dû l'épouvanter, Horia aussi démontrait, à sa manière, le pouvoir d'une conviction.

Mais j'avais commencé à parler d'autre chose, de mon horreur du sommeil; alors, parce que je n'aimais pas me rendre encore tout endormi à l'interrogatoire, maintenant pour un autre motif, oui, bien sûr, dans un sens c'est tout naturel, mais je préférerais ne pas parler de ça. La nuit, ici, il y a du bruit, on travaille, on entend de gros souliers marcher dans le couloir cimenté, toujours éclairé et on ne sait jamais chez qui ils vont entrer ces godillots. Non, ce n'est pas encore ça. Et je vais le dire quand même. A l'état de veille, je peux tenir les monstres à distance, lorsque je dors, ils se jettent sur moi comme des chiens-loups, je suis sans défense. Je dormais, les brodequins martelaient le long corridor cimenté, ils ont ouvert la porte de fer, se sont jetés sur moi, m'ont jeté à bas de mon grabat, se sont mis à me frapper, à me piétiner, je ne voyais que des godasses, ils me poussaient à coups de gros souliers vers le mur aux particularités désagréables, j'ai fait un effort, je me suis réveillé. Ça, ce piétinement, c'était arrivé autrefois, j'étais tombé par terre sous les coups, alors ils s'étaient mis avec leurs gros souliers à me frapper sur tout le corps. C'était passé. Maintenant il ne leur restait qu'à me placer, gentiment, devant le vilain mur et qu'à tirer. C'est tout. Mais, en définitive, pourquoi accomplir le dernier acte d'une manière ordonnée, correcte? En rêve, je l'avais vu plus exactement.

J'avais donné l'assurance à ma douloureuse physiologie — et sans doute avais-je été de bonne foi en la lui donnant — qu'elle allait mourir sans souffrance — euthanasie — mais le rêve, qui est souvent une image synthétique de nos soupçons et de nos informations, en me présentant la scène telle qu'elle allait être en réalité, m'a prouvé que je n'avais pas été aussi correct que j'avais cru l'être et d'ailleurs ma pauvre physiologie, en se révoltant alors, paraissait détenir ses propres renseignements et agissait chaque nuit en conséquence, stupidement d'ailleurs, car ces avertissements ne pouvaient en rien me servir. Si, à quelque chose tout de même. En me surprenant, un pareil événement — le dernier de tous, m'aurait tout étourdi et je n'ai pas le droit de mourir engourdi. Pourquoi? non, non, je ne me le demande pas, il y a, il faut qu'il y ait des questions que l'homme n'a pas le droit de se poser: le diable est le sophiste des principes.

Après des rêves réitérés de ce genre, j'ai fini par accepter, en état de veille, la réalité de la scène. Qu'ils m'invitent à sortir de mon lit, qu'ils me fassent mettre à genoux, face au mur, un peu plus à droite, comme ça, comme ça, oui, ne bougez plus . . . comme chez le photographe, c'était logique, mais ne correspondait pas à leur caractère, car ils ont, eux aussi, leur caractère; une psychologie professionnelle. Or, tuer un homme désarmé, sans possibilité de défense, est considéré comme une abjection — ils le savent très bien — alors pourquoi

ne pas simuler une lutte, frapper, piétiner — ça soulage l'âme, de beaucoup. Pareille à Françoise qui tordant le cou à une poule, laquelle (la misérable) se débattait, lui criait haineusement: « sale bête, sale bête », eux aussi, tout en me poussant, en me frappant, en me piétinant, m'injurieront, furieux de commettre une scélératesse, et se monteront afin de se convaincre qu'ils agissent par haine et par rage, et non pas pour un salaire de misère.

Oui, les choses allaient se passer comme dans mon rêve. Je les connais pour les avoir vus au travail, devant mon corps nu et ligoté, ils entraient en fureur, crachaient sur moi, m'insultaient, comme si c'étaient eux qui étaient attachés et moi planté devant eux avec une mitrailleuse. Oui, je m'en suis rendu compte, ils n'étaient pas en état de me frapper avant d'entrer en fureur, comme si chacun d'eux avait devant lui au moins un manieur de gourdins expérimenté, comme s'ils se préparaient pour un combat acharné et, pour eux, des plus dangereux. Non, ils n'étaient pas scélérats au point de me torturer de sang-froid, ils devaient se mettre en état de grâce, de fureur, se sentir insultés, en danger même. Toute profession réclame une vocation.

Je me souviens de Vali qui me racontait comment, entrant dans le bureau de Pamfil Şeïcaru, il avait vu le terrible plumitif agitant son stylo et en train d'agonir V. Tarabonța d'injures. Qu'est-ce que tu lui veux, tonton, à ce malheureux Tarabonța? Rien, mon cher, j'ai reçu du pognon pour l'injurier, les sous, je les ai bouffés, et maintenant, faut bien que j'écrive l'article. Et alors? Comment: et alors? Elle est bien bonne, il faut que je me monte, que je me mette dans l'atmosphère. Oui, c'est ainsi que procédaient les préposés, ils entraient dans l'atmosphère, ils n'étaient pas en état de me torturer à froid. Les coquins ont, eux aussi, comme un rudiment de conscience, auquel ils doivent donner satisfaction en simulant le combat, l'indignation, le trop-plein de l'âme. Ceux de l'équipe d'exécution aussi: ils ne seront pas en état de tirer sur moi à froid.

Pareille à une mer rouge inondant ma physiologie, la peur, se déguisant, déborde sur moi la nuit, en rêve. J'ai observé qu'elle aime vous prendre par surprise, lorsque l'on s'y attend le moins. Il est écrit: la nuit, dans les ténèbres, à l'improviste, elle va se précipiter par derrière, vous étouffer en vous serrant la gorge. En tous cas, c'est ainsi que procède la peur: à l'improviste, lorsque l'on n'est pas attentif ou que l'on est vidé. Ou encore quand on dort. Oh ! comme il se trompait le docteur viennois, lorsqu'il disait que les rêves expriment toujours un vœu, ils ne sont parfois que les somptueux vêtements de la peur.

J'ai observé que la peur (ah ! docteur, veuillez m'excuser, je vous avais complètement oublié, voyez-vous ça? D'ailleurs vous n'êtes pas venu me voir ce matin: seriez-vous malade ou auriez-vous appris que . . . ça y est?), donc, la peur a une espèce de . . . non, non pas d'indépendance, mais d'autonomie. C'est ce que Jung appelait un complexe autonome, une réalité psycho-physique, se développant hors de la conscience, presque parasitaire, mais tendant avec une énergie végétale à l'étouffer, à l'annuler, afin de devenir, elle, la peur, le seul substitut du conscient. Au début de mon séjour dans la pièce offerte, dans ce prétombeau allégorique, expressionniste dirais-je, j'ai craint que cela me soit de plus en plus difficile, que les vagues de peur de plus en plus troubles, ne cessent de grandir, de se multiplier, mais non, pour être sincère, je me suis, comme le dit ma chère mère, accommodé.

Ah ! s'il n'y avait pas les nuits, le sommeil, les rêves, la torture qui vous saute hypocritement sur le dos, qui vous étrangle . . . La peur est cruelle et

lâche — comme tous les tourmenteurs. Et comme la moyenâgeuse aime les allégories ! Mais le jour, la nuit, le rêve, le souvenir, quand est-ce ? Tout s'éloigne dans une buée dorée: « nous nous endormirons, le tilleul nous couvrira de ses fleurs . . . » Eh bien ! non, pas tout et si je ne vous ai pas offert ici d'aventures (bien que ce ne soit pas « l'épique » qui nous manque), ni les biographies de héros (il en existe), j'ai essayé de garder, d'évoquer une certaine tension de ce temps, une certaine qualité de l'humain, une certaine atmosphère non-renouvelable, qui a donné, elle aussi, une mesure de l'époque, de l'homme, de toutes les choses. Passion bien tempérée, affection virile, confiance en l'autre, totale, et la couleur ineffable de l'espoir au-delà du moi, l'impression de tous ces hommes sous les verrous, de tous ces hommes en danger, que tout va devenir possible. Tout. An zéro de l'Histoire. Qui me lira ? Personne peut-être. Mais je me suis adressé à tous, à tous, à tous. A qui espère, rien n'est trop difficile.

Nu, étendu sur une table en métal. Les bras tendus, des menottes serrées aux poignets, serrant, étroitement serrées dans le métal de la table. La bande d'acier autour du front, serrant. Ecartées jusqu'à faire mal, les jambes dont les chevilles sont serrées dans des fers. Aucun mouvement possible. Sept individus, en cagoules noires, portant des bougies vacillant dans les ténèbres. Les langues rouges des bougies d'un jaune vif. Parmi eux, un individu sans bougie, cagoule rouge, tenailles, barre incandescente, il l'approche de mon corps vulnérable, ouvert. Je hurle, je brise mes menottes, je me soulève, en sueur. Je regarde. L'ampoule pendue me contemple. Le mur rébarbatif, rouge de sang caillé m'attend. Je ne vais plus dormir.

Etendu sur le dos, nu, sur une table de métal brûlant. Attaché, évidemment. La table brûle. Je suis couché sur la plage et je regarde la mer. Le sable est trop cuisant, les vagues, venant vers moi, sont rouges. Elles s'enflent, s'avancent vers moi, rouges, se brisent, gluantes. Au-dessus de la mer, la lune, ronde, la lune de sang caillé, suinte. Le marteau, rythmique, frappe la nuque. Sur la mer de couleur rouge un bateau est soulevé par une vague et, de sa crête, il tombe. On m'enfonce un énorme clou dans la hanche droite: coups de marteau espacés, violents. Dans les oreilles, insupportable, le moteur d'un avion. L'avion prend feu, je descends en parachute, dans les flammes vers la mer ensanglantée. Je tombe. Je tombe. Je hurle. Je me soulève. Dans ma poitrine, des cloches énormes sonnent à toute volée. Je ne vais plus dormir.

Un corridor étroit: je cours. Je suis nu. Le mur. Derrière, une porte, une salle, une porte, un escalier: je monte. Le corridor: je cours. L'escalier, je descends. Le corridor: je cours. Je halète. Mur. Porte: une salle, une porte, une pièce, l'obscurité. Porte, corridor: je cours. Escalier: je monte. Corridor, escalier: je descends. Corridor. Porte. Une pièce. La porte est violemment claquée derrière moi. Une table en métal. Je suis nu. Sept individus. Cagoules noires. Ils tiennent des cierges. Le septième, cagoule rouge, une barre incandescente en mains, s'approche. Je bondis hors du lit. Pourquoi les rêves se déguisent-ils symboliquement, poétiquement, invraisemblablement ? Pourquoi est-ce que je ne rêve pas comment j'ai réellement été torturé ? Ainsi, une nuit après l'autre, un rêve après l'autre, j'ai combattu les déguisements de la peur. Pourquoi se cache-t-elle, la peur ? Pourquoi dissimule-t-elle son vrai visage ? Pourquoi a-t-elle peur, la peur ? Mais la nuit dernière j'ai merveilleusement rêvé de la mer. La mer que je ne verrai jamais plus.

Pour ne pas m'endormir, la nuit, je bavardais avec l'ange. La nuit: mais savoir quand c'était la nuit et quand c'était le jour, c'était difficile. On avait assez

lutté, l'ange et moi, maintenant, assis sur le lit, il avait allumé une cigarette. — En fait, c'est là ton défaut: tu es têtu. Pourquoi a-t-il fallu que tu me combattes? D'autant plus que c'était une simple formalité. — Et pour moi, une tradition. Etouffé par la fumée de sa cigarette, l'ange s'est mis à tousser. — Pas bonnes ces cigarettes, a-t-il dit. Vous n'avez toujours pas oublié cette vieille histoire . . . D'ailleurs elle est racontée d'une manière bien confuse. — D'accord. Mais l'idée est restée. — Je te l'ai dit: tu es un obstiné. Regarde, tu boîtes, tu as une blessure à la hanche, une autre sur la poitrine . . . Pourquoi? Tu n'as pas compris la situation. — Toi aussi tu es las. — Moi . . . Mais moi je suis éternel. — Moi aussi. — Elle est bien bonne, celle-là. — Pas du tout. Dans la mesure où je me suis libéré du moi, je suis devenu idée, et l'idée que je représente est éternelle. L'ange est resté pensif; serais-tu, toi aussi, un archétype? — Quelque chose dans ce genre, mais je me suis adapté à l'époque. — Moi aussi, je me suis modernisé. Regarde, j'ai renoncé à mes ailes. Elles étaient incommodes, attiraient l'attention et (confidentiel) elles ne me servaient à rien. En fait, je suis autopropulsé. — C'est pour ça que tu as laissé pousser ta moustache? — On disait que j'étais androgyne. Tu sais, c'était un peu compromettant. Mais non, toi, tu ne peux pas être immortel. — Je ne mourrai pas entièrement. — Tu te trompes. Vos sens se brisent aux extrêmes; trop de bruit vous assourdit; trop de lumière vous aveugle; une trop grande et une trop petite distance vous empêchent de voir, trop de vérité vous stupéfie, trop de plaisirs vous fanent. Vous ne supportez ni l'excès de chaleur ni l'excès de froid. Trop de jeunesse ou trop de vieillesse trouble l'esprit. Tout ce qui est extrême est pour vous comme s'il n'était pas; vous lui échappez ou c'est lui, l'extrême, qui vous échappe. Voilà votre véritable état. — Justement. Nous sommes le milieu sensible du cosmos, son délicat équilibre, la mesure de toutes choses. — Humilie-toi. *Plus ne t'en dis. — Et je m'en passerai.**

L'ange bâilla: — c'est là que gît ton erreur. L'homme ne saurait être la mesure de toutes choses. Il est trop friable. Un peu d'iode en plus, un peu moins de calcium et le caractère s'altère. Un point invisible entre dans l'organisme, un virus, et le corps se décompose. Une petite sphère de plomb traverse le corps et il cesse d'être. Les maladies vous fauchent, les passions vous soumettent, la colère vous aveugle. Tu vois, j'utilise des arguments modernes. — Cependant la peur est ancienne: *pulvis es.* — Humilie-toi, tremble, tu es poussière. Et pas même au service du dictateur cosmique, mais à celui d'un tout petit, d'un micro-créateur. Tu n'as pas répondu à l'argument: tu es poussière. — Je réponds: justement, et malgré ça. — Tu es un entêté. Vous croyiez que l'atome est la fin de la matière; alors qu'il est tout un système solaire, inconnu de vous. — Nous le connaîtrons. — Le cosmos vous est un mystère total. — Nous le connaîtrons. — Jamais vous ne saurez tout. — Nous organiserons ce que nous savons. D'ailleurs l'interrogation, la recherche, la lutte ont leur beauté humaine, au-delà de l'utilité de la récompense. — Tu es entêté: *plus ne t'en dis. — Et je m'en passerai.*

L'ange poursuit: et quelle est votre place dans la nature? Un néant devant l'infini, un tout devant le néant, un milieu entre rien et tout. Eloignés à l'infini de la compréhension des extrêmes, la fin des choses et leur principe vous sont invinciblement cachés dans un secret impénétrable, vous êtes incapables et de voir le néant dont vous avez été tirés et l'infini qui va vous engloutir. — L'homme

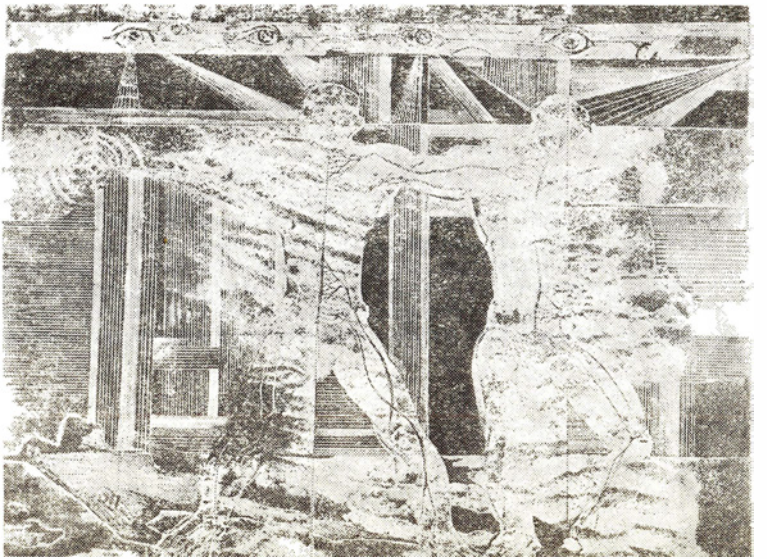
* En français dans le texte

est la substance du monde, la mesure de toutes choses. — Le propre de la condition humaine est de mourir. — Pourquoi de la condition humaine? La mort nous est commune aux animaux, aux plantes, et à nous. La condition humaine signifie affronter la mort par des actes et par des œuvres d'art, le propre de l'homme est de provoquer sa mort au nom du propre de l'homme, la conscience. — Pourquoi justement la conscience et non les actes éternellement humains de manger, de dormir, de perpétuer l'espèce, de . . . — Je ne considère pas comme spécifiquement humains les actes qui sont tout aussi bien et généralement animaux. Ces actes par lesquels le moi limité et chétif veut s'assurer sa survivance. La condition humaine est faite de tout ce que ne savent pas faire les animaux, de ce qui dépasse le moi biologique. L'homme est l'être transcendantal, c'est-à-dire le seul qui s'efforce de se dépasser.

En définitive, dit-il (c'est un ange accommodant), il y a des arguments pour et contre. Dans ce cas, il ne te reste qu'à parier. — C'est ce que j'ai fait. — Et tu sais, il n'est pas certain que l'homme réussisse à se dépasser, à se perfectionner. Il y en a tellement qui ont essayé . . . Il est vrai que vous avez appris différentes choses bien que . . . je me demande . . . Par exemple: les avions, les bombes, les tanks et . . . — Quelle autre mission plus spécifique, oui, à la condition humaine que celle de perfectionner l'homme. Et que reste-t-il d'humain à ceux qui ont perdu l'espoir? — Sois o-bé-is-sant, sois sous-mis, hu-mi-lie-toi si tu veux ré-us-sir, ac-cu-mu-le des for-ces, de l'é-ner-gie, ac-com-mo-de-toi, tu ne trans-for-meras pas le mon-de. — Va-t'en, lui ai-je crié, oiseau de malheur, croassant mauvais augure, corbeau de la résignation et de l'humilité, va-t-en, disparais, dissous-toi, apparence de la vie, forme de la seule mort, renoncement.

La nuit dernière, mais était-ce la nuit? j'ai rêvé de la mer. Des vagues vertes comme des arbres, laissant des stries couleur châtaigne, chaudes, des zones violacées couleur d'espérance, la mer en perpétuel mouvement, son air âpre et vivifiant, l'air de l'incessante transformation, sans limite, de l'incessante invitation vers partout, calme passion violacée, ouverture vers l'éternité. Cette nuit-ci je vais de nouveau rêver de la mer, la contempler sereinement, illimitation de l'éternelle transformation, de la vie qui ne cesse jamais, se renouant dans d'autres vies, époque privée de temps, orage du silence. Je rêverai à nouveau de la mer, que je ne verrai jamais plus, parce qu'il est humain de rêver à l'avenir, à l'illimité, à la paix des profondeurs, même si parfois

Traduit par ANDRÉE FLEURY



LIANA CIOLAC: Combattants dans la clandestinité

L'IDÉOLOGIE, AUJOURD'HUI

par RADU FLORIAN

L'idéologie est l'un des phénomènes spirituels qui soulèvent de nos jours les plus vives controverses. Sans doute, l'actualité des débats dérive-t-elle en premier lieu du fait que la confrontation entre les idéologies opposées accompagne d'une manière inhérente, non-uniforme et profondément variée, les transformations sociales et les processus de renouveau qui s'inscrivent dans les vastes réalisations du sens de l'histoire contemporaine.

Depuis les acceptions du terme jusqu'au problème des perspectives de l'idéologie, la controverse s'exerce sur une aire thématique des plus vastes. Il arrive souvent, cependant, que les débats restent stériles, du fait d'être exclusivement centrés sur l'une ou l'autre des acceptions du terme idéologie, ce qui pousse à traiter le problème, le phénomène social objectif, d'une manière unilatérale. L'analyse scientifique du concept « idéologie » doit avoir pour point de départ ses formes de manifestation en tant que phénomène objectif et le fait qu'elle représente, de ce point de vue, le mode selon lequel se constitue, pour certaines classes ou catégories sociales, la conscience de leur position.

En effet, l'existence indépendante d'une classe ou d'une catégorie sociale implique, obligatoirement, cette prise de conscience, sans laquelle il ne lui est pas possible de formuler ses intérêts spécifiques ni d'élaborer une politique propre, c'est-à-dire un ensemble de revendications, de fins et de moyens d'action sociale typiques. La prise de conscience se réalise par l'élaboration d'idées, ou de théories, légitimisant la position du groupe social, qui en *valorise* les différents aspects ou les différents côtés, pour en faire des valeurs de consécration des intérêts du groupe, ainsi que des valeurs d'action de celui-ci. La conscience d'une classe ou d'une catégorie sociale se compose donc d'un ensemble spécifique d'idées, de valeurs et de symboles, de représentations et de normes qui expriment, ensemble, sa position et ses intérêts, son attitude politique, philosophique, éthique, esthétique devant les problèmes de la société dans laquelle elle existe, devant les perspectives de cette dernière. La conscience de soi d'un groupe social est toujours produite par les composantes de cet ensemble spécifique qui participe, selon des modalités profondément différenciées et d'importance inégale, à la formation de la conscience respective. Réunis, la conscience de soi et les éléments de l'ensemble spirituel qui la forment représentent l'idéologie du groupe social. De là résulte aussi la complexité du phénomène idéologique.

L'idéologie d'une classe a, d'un côté, un caractère unitaire, puisqu'elle embrasse l'aire de tous les intérêts, de toutes les valeurs de celle-ci et qu'elle fonde ses normes d'action, politiques aussi bien qu'éthiques. De l'autre, elle revêt un caractère différencié, étant donné que les formes variées de la conscience sociale, de même que les différents domaines de la culture spirituelle qu'elle engendre, ont une indépendance relative et des traits spécifiques déterminés. Ceci résulte aussi bien de leurs fonctions, des particularités de leur langage propre, que de leur relation caractéristique avec la position *économique* de la classe. Dans le cadre de la conscience d'une classe, le rôle fondamental revient à son idéologie politique, qui exprime ses intérêts primordiaux et se trouve directement lié à sa position économique. Il nous semble

évident que l'idéologie politique d'une classe est la condition essentielle pour son autonomie dans le cadre des relations sociales et pour son indépendance d'action.

On ne saurait cependant confondre les idées et les valeurs politiques d'une classe avec ses idées et ses valeurs philosophiques, éthiques et esthétiques. C'est ainsi que la philosophie d'un groupe social participe sans aucun doute à la prise de conscience de celui-ci, mais, à la différence de l'idéologie politique, uniquement sur le mode médiat. Le rôle spécifique de la philosophie dans la formation de la conscience de classe résulte du fait que doctrines politiques, idées et valeurs politiques cherchent leur justification, leur légitimité, dans une vision de la réalité, dans une conception totalisante de l'humanité, ou, autrement dit, dans un ordre décodé du monde. Considérées comme « incarnations de l'absolu », les idées et les valeurs philosophiques tendent à fonder les arguments politiques de la classe. C'est justement à cause de cette relation avec la conscience politique d'une classe, de son rôle dans la prise de conscience de celle-ci, que nous pouvons affirmer que la philosophie a eu et continue d'avoir un caractère de classe, qu'elle appartient à l'idéologie de celle-ci, mais qu'elle occupe, dans son cadre, une place distincte de celle de l'idéologie politique. Tandis que certaines idées philosophiques concernant, par exemple, le statut et les traits de l'humanité, du processus historique universel, ont une incidence directe avec l'idéologie politique, d'autres idées, comme celles qui ont trait à la structure et au caractère de la réalité, au procesus de la connaissance, n'ont qu'une liaison totalement indirecte avec ce que nous appellerions la conscience politique de la classe.

Puisqu'en parlant des idées philosophiques, dans le débat sur l'idéologie, nous avons atteint le problème de la connaissance, il nous faut souligner que la conscience sociale des classes n'a pas, en elle-même, c'est-à-dire automatiquement, un caractère scientifique; le processus par lequel une classe prend conscience de sa position, de l'élaboration de son idéologie, n'est pas identique à celui de la connaissance sociale. Voilà pourquoi il est nécessaire — ainsi que l'ont fait à juste titre les fondateurs du marxisme — d'établir la différence entre l'idéologie d'une classe et la connaissance scientifique. De sorte que, si la science a pour critère normatif de sa constitution l'adéquation de ses conclusions avec l'objet étudié, c'est-à-dire *le critère de la vérité objective*, rigoureusement démontrable et vérifiable, la prise de conscience de la position d'un groupe social se réalise sur le fondement d'un critère d'intérêt: la satisfaction de ses revendications, la possibilité d'une action solidaire et autonome efficiente sur le plan social. Grâce au mécanisme spécifique de la prise de conscience sociale, les produits de celle-ci, tout au long de l'histoire des régimes sociaux fondés sur l'exploitation, ont été considérés par les classes respectives comme des vérités et même comme des vérités généralement valables, en vertu de l'impression que tout ce qui est valeur pour chacune d'elle est implicitement vérité. Dans ce processus intervient une dénaturation subtile, évidemment dans la conscience, de la valeur de la vérité, dont la suprématie n'apparaît pas seulement sur le terrain de la science mais aussi sur celui de la politique.

Il s'agit là d'un phénomène d'une grande complexité. Cette conscience de classe dont nous parlions, exprimée en idéologie, peut comprendre de la sorte des idées progressistes du point de vue historique (principalement en accord avec la position de la classe respective dans le contexte concret d'une époque), mais sans la capacité de les fonder scientifiquement, de même qu'elle peut inclure, et le fait souvent, des vérités partielles concernant tel ou tel problème. C'est ainsi que, par exemple, la pensée philosophique bourgeoise — matérialiste ou idéaliste — comprend des cristaux de connaissance réelle, même si leur affirmation s'est parfois davantage appuyée sur l'intuition que sur la démonstration scientifique. On pourrait mentionner dans ce sens des idées comme celles concernant la matérialité du monde — propres au matérialisme des Lumières du XVIIIe siècle — ou celles qui concernent le caractère dialectique de la réalité, propres à la philosophie hégélienne. Cependant, ces éléments de connaissance réelle se sont entretissés avec de nombreuses idées erronées du point de vue scientifique, soit qu'il s'agisse de la façon de comprendre la relation entre la matière et le mouvement, les formes du mouvement de la matière ou les particularités de l'esprit humain, dans le cas du matérialisme français, ou de l'interprétation idéaliste-spéculative de la réalité dans la philosophie de Hegel, soit enfin, dans les deux cas, de l'ignorance de ce qui est spécifique à la réalité humaine sociale.

C'est en se référant à ce type de conscience et de culture que les fondateurs du marxisme ont employé le terme d'« idéologie », dans l'acception de *fausse connaissance*. De sorte que, partant de la polémique à l'égard de l'idéologie dominante de leur temps, ils écrivaient, dans l'*Idéologie allemande*, que « l'idéologie se réduit presque entièrement, soit à une compréhension dénaturée de l'histoire, soit à la totale ignorance de celle-ci » (Marx-Engels: *Œuvres*, IIIe t., p. 18). Pour Engels, l'idéologie est une forme de conscience à laquelle demeurent inconnues les véritables forces motrices de l'histoire; elle est un

processus spirituel inconscient qui ne tient pas compte de sa relation avec les conditions d'existence de la société: « Le fait que les conditions matérielles de la vie des hommes dans la tête desquels a lieu ce processus déterminent, en dernière analyse, son déroulement, demeure pour eux nécessairement un fait inconscient; s'il en était autrement, il n'y aurait plus d'idéologie » (Karl Marx, F. Engels, *Œuvres choisies* IIe t., 1952, p. 362). Dans l'acception que lui donnent Marx et Engels l'idéologie, comme type de conscience sociale, se caractérise par la non-connaissance et l'impossibilité de connaissance, pour un groupe social, du déterminisme de sa situation sociale. Engagé sur la même voie, György Lukács, dans son œuvre de jeunesse *Histoire et conscience de classe*, met en relief la contradiction propre à l'idéologie, entre l'illusion de dominer les phénomènes économiques et le déterminisme social. Selon lui «l'échelon suprême de l'inconscience, la force la plus criante de la» fausse conscience'', se manifeste toujours dans l'accroissement du caractère apparent de la domination au plan de la conscience des phénomènes économiques. Du point de vue des rapports entre la conscience et l'ensemble des phénomènes sociaux, cette contradiction s'exprime dans l'opposition insurmontable entre l'idéologie et la base économique.» (G. Lukács, *Histoire et conscience de classe*, les Éditions de Minuit, p. 89).

L'idéologie — précisons à nouveau qu'il s'agit ici de l'acception polémique de Marx et Engels — se caractérise de même par la non-connaissance de la dialectique de son autoproduction, ce qui entretient l'illusion qu'elle est le principal sujet de l'histoire, une manifestation de la vérité absolue. Pour l'idéologie bourgeoise s'avère éloquente, dans ce sens, l'illusion que la société capitaliste serait conduite par les valeurs de la liberté et de l'égalité, ignorant de la sorte le fait que ces valeurs ont représenté, du point de vue historique, la subjectivisation de certaines exigences de l'économie de marché capitaliste, et qu'aujourd'hui, leur réalisation porte le sceau des relations de classe de la société bourgeoise contemporaine. Tout aussi significative se montre la particularité de l'idéologie bourgeoise consistant à considérer les valeurs et les intérêts de la bourgeoisie comme universellement valables, comme autant d'intérêts généraux de la société.

Evidemment, on ne saurait nier le fait que dans certaines étapes (différentes d'un Etat à l'autre) où la bourgeoisie a joué sur la scène de l'histoire un rôle propulsif, les intérêts de cette classe, les valeurs qu'elle s'est appliquée à promouvoir se sont inscrites sur la ligne des intérêts du progrès social général. Ce phénomène a cependant un caractère historiquement limité, soit parce que les intérêts bourgeois respectifs se trouvent, tôt ou tard, en divergence avec le progrès historique, et même se tournent contre lui, soit parce que les valeurs dont la promotion a été assurée un certain temps se trouvent plus ou moins ouvertement abandonnées.

En fait, des traits de ce genre sont propres à toute idéologie « faussement cognitive » et représentent du même coup des mécanismes d'apologie, de sacralisation d'une société donnée. Sur le plan historique, l'idéologie en tant que fausse conscience est commune à toutes les classes exploiteuses, même au stade où elles ont joué un rôle progressif, puisqu'elles n'ont eu ni n'ont pu avoir une conscience fondée sur la connaissance scientifique de la société, de ses contradictions et de la direction de son développement. Quant aux classes exploitées des sociétés pré-capitalistes, ou bien elles n'ont pas réussi à élaborer une conscience de soi (comme dans le cas des esclaves) on bien elles ont eu, elles aussi, une conscience « faussement consciente », non fondée sur la connaissance (comme dans le cas de la paysannerie).

Mais c'est d'une façon radicalement nouvelle que se pose le problème de la conscience de soi de la classe ouvrière, la relation entre sa prise de conscience adéquate, la formation de son idéologie et le processus de la connaissance scientifique. Pourquoi cela? Parce que, par l'apparition de la classe ouvrière, on voit monter pour la première fois sur la scène du monde la classe porteuse, sans défaillance, du progrès, dans le sens que ses intérêts, qui réclament l'édification d'un régime libre de *toute* exploitation, se superposent à ceux des forces progressistes, des travailleurs, de toute la société. Et cela tout le long du processus révolutionnaire, depuis la conquête du pouvoir politique jusqu'à la réalisation intégrale de l'idéal communiste de l'humanité: le bond de l'empire de la nécessité à celui de la liberté. Partant de là, la conscience de soi de la classe ouvrière est adéquate et comme telle, socialement efficace, dans la mesure où elle exprime la connaissance intégralement scientifique des conclusions de celle-ci. C'est en cela que consiste justement la différence fondamentale entre la conscience de soi (socialiste) de la classe ouvrière et la conscience des autres classes et catégories sociales.

Voilà pourquoi le critère de la constitution de la conscience socialiste de la classe ouvrière, à la différence des situations sus-indiquées, des autres classes sociales, *ne peut être que celui de la vérité*, de la connaissance du déterminisme de la société capitaliste, de la direction de son développement. C'est là une condition obligatoire de l'expression des

intérêts spécifiques de la classe ouvrière, de l'élaboration de sa conscience révolutionnaire, qui la délimite de la bourgeoisie et lui permet de se livrer à une action indépendante, fondée sur la connaissance réelle, scientifique de la dialectique sociale. L'expérience historique de l'apparition et du développement du prolétariat met en évidence le fait que toutes les autres formes de sa conscience ont un caractère empirique, qu'elles ne sont pas socialistes ou ne le sont pas entièrement, ce qui signifie qu'elles se constituent sous l'influence de l'idéologie bourgeoise et empêchent une action indépendante de perspective, qui la conduise à la satisfaction de ses intérêts propres. C'est à juste titre que György Lukács soulignait que le prolétariat connaît une situation historique nouvelle, grâce au fait qu'il reçoit, en vue de l'action, l'arme la plus aiguisée que puisse lui offrir la science véritable, celle de la conception claire de la réalité. Alors que dans les luttes de classe du passé, les idéologies les plus diverses, les formes religieuses, morales et autres de la «fausse conscience» étaient décisives, la lutte de classe du prolétariat, — guerre d'émancipation de la dernière classe opprimée — a découvert, dans le dévoilement de la vérité, et son cri de guerre et son arme la plus efficace (ouvrage précité, p. 258—259). Cette particularité de la conscience socialiste fait qu'elle ne peut prendre forme qu'à partir de la conception marxiste, dont le caractère est scientifique et les idées se constituent exclusivement en fonction du critère de la vérité. Les idées du marxisme sont vraies et valables pour autant qu'elles sont rigoureusement élaborées à partir de données scientifiques et confirmées dans la sphère des données des sciences sociales, culturelles, etc.

Il convient d'ailleurs de remarquer que le marxisme se présente d'abord, à ceux qui l'ont fondé, comme un processus de connaissance scientifique et que c'est *justement à cause de cela* qu'il devient l'instrument de formation de la conscience socialiste de la classe ouvrière. Voilà pourquoi l'invocation des intérêts propres à la classe ouvrière ne s'avère pas nécessaire pour légitimer une thèse ou une autre du marxisme; au contraire, ces besoins et ces intérêts ne peuvent être correctement formulés que sur les fondements des vérités de la science marxiste, élaborées en respectant intégralement les normes du processus cognitif. En d'autres termes, le marxisme est une science, mais il est en même temps l'instrument théorique de la formation de la conscience, de l'idéologie socialiste. Il a, par cela, un indubitable caractère de classe. C'est sur cet aspect que Lénine a surtout insisté dans son œuvre. Il y a souligné le caractère de classe de l'idéologie et son trait dominant, qui est d'exprimer la conscience de soi d'une classe, d'être son instrument obligatoire dans la lutte que mène celle-ci aux fins de réaliser ses revendications socio-politiques, ce qui lui imprime un caractère objectif, scientifiquement déterminé. Comme nous l'avons vu, le rôle du marxisme dans l'ensemble de l'idéologie socialiste n'a rien de semblable à celui que jouent les théories sociales, politiques et philosophiques dans le cadre des idéologies d'autres classes. Si ces idéologies expriment la position et les rôles subjectifs des classes, si elles sont, pourrait-on dire, un «écran» où se manifestent les réactions de celles-ci, par contre le marxisme, en tant que science, *détermine*, lui, l'idéologie sociale et ne se laisse pas déterminer par elle, par les états subjectifs de la classe ouvrière à tel ou tel moment. Lénine, en soulignant la différence entre le marxisme comme idéologie scientifique et les autres idéologies, pré- ou non-scientifiques («... toute idéologie est conditionnée du point de vue historique, mais ce qui est inconditionné, c'est le fait qu'à toute idéologie scientifique (à la différence, par exemple, de l'idéologie religieuse), correspond la vérité objective ...») a étendu et revalorisé le concept d'idéologie. Par sa contribution, la notion a acquis, dans la théorie et dans la pratique révolutionnaires de la classe ouvrière, un contenu positif; ceci, bien sûr, dans la mesure où l'idéologie s'appuie sur la conception scientifique du marxisme.

La relation entre le caractère scientifique de la pensée marxiste et son rôle de composante de l'idéologie socialiste est d'une grande complexité. C'est ainsi que l'on affirme fréquemment, par exemple, qu'il ne saurait exister de contradictions entre le caractère de classe et le caractère scientifique de la pensée marxiste, puisque la classe ouvrière est intéressée à connaître la vérité, à laquelle correspondent ses intérêts subjectifs. Soutenue entre autres par Lukács (dans l'ouvrage susmentionné) l'idée n'est pas exacte, croyons-nous, car si les intérêts du prolétariat coïncident effectivement avec les exigences de la vérité scientifique, ce n'est que dans la mesure où ils ont été et sont élaborés sur les fondements de la connaissance scientifique, c'est-à-dire sur ceux, justement, de la pensée marxiste. La conscience spontanée de la classe ouvrière ne mène pas, ne peut pas mener nécessairement à la connaissance scientifique, à des vérités scientifiques; en même temps, seule la classe ouvrière, armée de la conscience marxiste, est intéressée à la connaissance scientifique conséquente de la réalité, étant donné que celle-ci constitue l'une des conditions qui garantissent l'efficience de son action sociale.

Il ne peut pas y avoir de contradictions entre le caractère scientifique et le caractère idéologique du marxisme si ses fondements théoriques sont gardés intacts; ce sont eux qui du processus de la connaissance du marxisme font un processus entièrement scientifique, et qui, par conséquent, font que la formation de l'idéologie socialiste soit fondée sur la connaissance objective. D'ailleurs, il ne faudrait pas considérer que la pensée marxiste soit automatiquement immunisée contre la pénétration d'éléments de fausse connaissance, et même contre certaines interprétations erronées de ses idées mêmes. Multiples sont les sources d'où peuvent provenir ces éléments de fausse connaissance; elles vont des limites historiques de la connaissance et des erreurs qui peuvent être commises dans leur cadre, à leur subordination à certaines situations d'ordre conjoncturel, volontariste, c'est-à-dire subjectiviste. Dans notre siècle, une source dangereuse de prolifération, dans la pensée d'orientation marxiste, de certaines thèses erronées, dénuées de valeur scientifique, donc « faussement cognitives », a été le dogmatisme. L'influence nocive du dogmatisme — et en même temps sa faiblesse mortelle — est venue de la canonisation des idées du marxisme (ce qui représente, au fond, une opération absurde, contre la nature même du marxisme !), du discrédit jeté sur sa caractéristique essentielle qui est d'être une pensée dialectique, ouverte aux problèmes en perpétuel changement de la pratique sociale, une pensée qui confronte ses hypothèses et ses idées avec les impératifs de la réalité, une pensée qui repousse toute tendance au fixisme et qui, selon sa ligne originaire qui est de retenir tout ce qui a eu et a de la valeur dans la pensée du monde, s'enrichit sans cesse, à la mesure du devenir ascendant de la connaissance humaine.

L'histoire du marxisme illustre abondamment le fait que la pénétration de certains éléments de fausse connaissance a porté dans tous les cas préjudice au développement théorique, aussi bien qu'aux processus de formation de l'idéologie socialiste et à l'influence de celle-ci. En même temps, l'histoire du marxisme dévoile la capacité, la possibilité réelle de celui-ci, de repousser, par une permanente opération critique, les divers éléments faussement cognitifs qui, à une époque ou à une autre, ont altéré son pouvoir de connaissance scientifique. En effet, le marxisme renferme en ses structures mêmes les prémisses nécessaires à la neutralisation et à l'annihilation des erreurs et des déformations. C'est là l'une des principales explications de sa force d'attraction dans le monde d'aujourd'hui.

Cependant le marxisme n'est que le noyau théorique de l'idéologie socialiste, laquelle comprend de nombreux autres éléments de culture et de conscience. De là résulte aussi la différence entre le niveau scientifique de la pensée marxiste et celui de l'idéologie marxiste dans son ensemble. Bien que l'idéologie socialiste se différencie des idéologies antérieures, entre autres par le fait qu'elle se fonde sur la connaissance scientifique, on ne saurait l'identifier, dans son ensemble, à la science, comme on le pense souvent, étant donné qu'elle inclut toujours en elle des valeurs éthiques et artistiques, des symboles et des représentations qui ne sont ni ne peuvent être intégralement le produit de la connaissance scientifique ; plus exactement qui ne font que subir l'influence de celle-ci. Selon nous, Louis Althusser a raison, de ce point de vue, de considérer comme utopique l'idée d'un monde dans lequel l'idéologie disparaîtra sans laisser de traces, pour être remplacée par la science. (L. Althusser, Pour Marx; Lire « Le Capital », « Lénine et la philosophie ». Editions Politiques, 1970[1], p. 58). L'aire d'influence de la science sur les autres composantes de l'idéologie ira s'élargissant, mais ne sera pas en état de déterminer la transformation, dans son ensemble, de l'idéologie en science. Les différences persisteront, étant donné que nous avons affaire à des phénomènes distincts qui se croisent, mais ne se superposent pas.

De tout ceci résulte que l'idéologie est une composante objective de toute société, des principaux processus sociaux qui se trouvent dans son cadre. C'est pourquoi nous considérons que la formation et le développement de l'idéologie socialiste représente un élément obligatoire de l'édification de la société socialiste, un élément tout aussi important que la construction des autres domaines de ce régime. L'idéologie socialiste se présente comme une condition du perfectionnement des relations socialistes dans leur ensemble, une condition de l'élargissement de la démocratie socialiste, de l'institution graduelle d'un nouveau comportement humain et de nouvelles mœurs, de l'élimination des phénomènes aliénants.

La nouvelle culture et la nouvelle conscience socialiste ne se font pas jour d'un seul coup; elles sont créées au cours d'un processus complexe, de longue durée. Elles sont la manifestation de la transformation d'une idéologie faussement cognitive, aliénante — celle d'une société fondée sur l'exploitation que la révolution socialiste a dynamitée — en une idéologie fondée sur la connaissance authentique, en vertu d'un saut d'envergure dans la

---

1 Année de la parution en roumain sous le titre *Citindu-l pe Marx*

sphère des valeurs spirituelles, objectivisées dans les œuvres de culture et métamorphosées en faits de conscience — expression d'une humanisation intégrale, graduelle des relations sociales, de la transformation de l'homme en sujet créateur entièrement libre. L'importance du saut dans la sphère de l'idéologie, par rapport à celui d'autres domaines sociaux, explique aussi la difficulté de la formation et du développement de l'idéologie socialiste devant la tâche de l'édification de l'économie ou même de la démocratie socialiste.

En ce qui concerne l'édification de la société nouvelle dans la Roumanie d'aujourd'hui, le parti d'avant-garde de la classe ouvrière, celui de la nation tout entière a, d'une part, conscience de l'importance cardinale du développement de l'idéologie marxiste — scientifiquement axée sur les réalités concrètes, spécifiques, du pays, du peuple roumain tel que l'a forgé son histoire — et de l'autre, il a conscience de ce que ce processus ne se déroule pas d'une manière spontanée, mais uniquement par une action voulue, patiente, minutieuse et ardue, parfois scientifiquement programmée elle-même. C'est ce qui a déterminé, au moment où le socialisme en Roumanie est entré dans l'étape historique de son développement multilatéral, l'adoption et la mise en pratique par le Parti Communiste Roumain, d'un ample programme idéologique. Et ce n'est pas un hasard si dans ce programme se trouve inscrite au premier chef l'élévation du niveau général de connaissance des masses; il s'agit d'une connaissance scientifique, ce qui représente la possibilité — à l'échelle de la nation — d'une large compréhension des phénomènes de la nature, de la vie sociale, et, par là, la faculté de les maîtriser, de les diriger à l'avantage de la liberté humaine. Positifs jusqu'ici, sans être entièrement satisfaisants, les résultats obtenus ont posé le problème de développer les fondements scientifiques de la nouvelle conscience socialiste, d'élargir les influences des valeurs de l'humanisme marxiste — sur le plan éthique plus particulièrement —, de réaliser graduellement, sur cette voie, une conscience socialiste intégrale, totale. Tout ceci rend nécessaire une action d'envergure à laquelle collaborent, sous des formes multiples, l'éducation politique civique, le système de l'enseignement et celui de l'éducation permanente (pour les hommes de toutes les professions), la littérature et les arts, tout le système des mass media. Il nous paraît très important de relever le fait qu'au stade actuel, le progrès de la conscience socialiste s'alimente sans cesse davantage de l'initiative des masses elles-mêmes, ce qui permet de déduire le rôle de l'auto-éducation et de l'auto-perfectionnement incessants.

A la lumière du caractère objectif de l'idéologie dont nous parlions plus haut, un autre aspect important se dégage de notre discussion, à savoir le non-fondé des idées formulées par certains tenants actuels de la théorie de la société industrielle, tels que D. Bell et Z. Brzezinski, selon lesquels, de nos jours (ceux de la révolution scientifique et technique), commencerait « la disparition des idéologies ». Brzezinski soutient, par exemple, qu'à l'époque de la révolution « technotronique » la complexité de la science et son scepticisme spécifique nient le caractère systématique, dogmatique des idéologies, ce qui les conduit à disparaître. Le politologue américain identifie sans raison, selon moi, l'idéologie aux religions et aux systèmes dogmatiques, qui n'en représentent que des cas particuliers, des modalités limitées par la constitution de la conscience des classes sociales. D'autre part, l'esprit scientifique n'a jamais annulé la nécessité, pour les groupes sociaux, de prendre conscience d'eux-mêmes et c'est justement pourquoi les idéologies ne peuvent disparaître comme ensemble d'idées institutionnalisées. « La fin des idéologies » est impossible du point de vue objectif, étant donné que l'existence de la société, des groupes sociaux, suppose et supposera à l'avenir aussi, l'expression consciente de leur position, au moyen d'un système d'idées, de valeurs et de symboles qui remplissent la fonction d'un liant social, d'un mécanisme d'intégration et de communication sociales. Loin d'être témoins de la disparition des idéologies, nous assistons, de nos jours, à un processus de grande diversité, dans lequel des classes et des catégories sociales appartenant aux sociétés capitalistes, aux sociétés sous-développées ou en voie de développement, catégories jadis inactives du point de vue politique, s'emploient, et en une bonne mesure réussissent, à se forger une idéologie propre, à participer, sur cette base, aux affrontements politiques et sociaux contemporains. Ce qui est caractéristique pour la période historique actuelle c'est que le marxisme, dépassant les avatars du dogmatisme, agrandit son aire d'influence dans la conscience des forces progressistes et novatrices de l'époque. Non seulement le progrès contemporain de l'humanité n'est pas lié à une « désidéologisation » mais il suppose, au contraire, la croissance de la conscience de soi des forces sociales progressistes.

C'est à tort que certains milieux politiques conservateurs considèrent la confrontation des idéologies comme un facteur de raidissement, de tension internationale. Ce point de vue n'est pas justifié, étant donné que les tensions internationales, lorsqu'elles se produisent, ne sont pas causées, en premier lieu, par des disputes idéologiques, mais par des actions politiques qui violent les principes du droit international, en particulier au mépris

de la souveraineté des Etats et des peuples, de leur droit fondamental d'opter pour un développement social novateur ou révolutionnaire.

La relation entre les idéologies contemporaines est beaucoup plus complexe qu'elle n'est généralement présentée. Il est évident qu'elle implique des heurts d'idées entre les doctrines politiques, philosophiques, sociologiques, économiques, etc. opposées et souvent inconciliables; elle suppose, au point de vue marxiste, la critique des conceptions et des idées rétrogrades, contraires au progrès social. En même temps, elle n'exclut nullement — du même point de vue marxiste — mais, au contraire, sollicite la mise en relief d'idées et de valeurs qui, sans être marxistes, ou conséquemment marxistes, se délimitent d'une manière critique des doctrines conservatrices et proposent des valeurs humanistes. A cet égard, il faut tenir compte du fait que dans les sociétés capitalistes, il existe chez certaines catégories sociales intermédiaires, en dehors de l'idéologie nettement bourgeoise et de l'idéologie marxiste, des courants et des prises d'attitude idéologiques qui ne sauraient être déconsidérées. L'authentique pensée marxiste a toujours été et demeure intéressée par le dialogue continuel avec de semblables opinions, qui peuvent jouer dans la dynamique historique un rôle non négligeable.

Ceci est d'autant plus valable pour les zones de la culture, comme la littérature et l'art dans les sociétés capitalistes, dans le cadre desquelles les œuvres authentiques sont d'habitude l'expression de valeurs et d'attitudes critiques ou contestataires à l'égard de l'idéologie des milieux réactionnaires. Dans ce cas, le dialogue des valeurs est un trait de la relation entre des idéologies différentes. Bien établie dans son identité, mais réceptive à toute valeur positive dans l'aire d'autres idéologies, l'idéologie marxiste contemporaine, continuant et développant la pensée de ceux qui l'ont créée, préconise une pareille relation. La pratique du dialogue ne peut être que bénéfique pour la culture et la civilisation humaines.

CONSTANTIN PILIUȚĂ: Dans les villages

ATTITUDE ET CONNAISSANCE

par ION IANOȘI

Dès le début, Marx a placé le réel au centre de son attention. A la différence des utopistes qui s'étaient abandonnés aux rêveries nobles subjectivement mais objectivement vaines, il a fixé ses regards sur les processus indubitables et fondamentaux de la vie sociale qui lui était contemporaine, et, à une vague rêverie sur ce qui serait bien, il a préféré une investigation profonde sur ce qui est et sur ce qui, par son propre mouvement intérieur, pouvait engendrer une forme d'existence supérieure. Le marxisme a été et demeure intégralement une pensée centrée sur chaque nouveau type présent d'une humanité résolue, en fin de compte, à dominer son destin. Il a connu tous les antécédents et a soigneusement prospecté ce qui, à une occasion ou à une autre, se laissait prospecter; tout au long de son existence d'un siècle et demi, il a tenu à rester, en premier lieu, *le contemporain*, le plus avisé et le plus pénétrant de chacun des segments historiques successifs, qu'il tenait à comprendre en profondeur et auquel il voulait, en même temps, donner une impulsion décisive.

L'activité littéraire et artistique est l'un des nombreux domaines d'étude sur lesquels s'est exercée la conception marxiste du monde, en vue de son propre perfectionnement et pour le développement de l'art même. La pensée esthétique marxiste-léniniste visait particulièrement à circonscrire la place et le rôle de l'art dans le cadre des ensembles sociaux dynamiques de l'époque moderne. Sur le plan esthétique, le problème central du matérialisme historique a été et demeure *l'implication spécifique* de la littérature et de l'art dans la concomitance horizontale et dans la succession verticale d'une vie sans cesse établie sur d'autres bases, la mesure de la dépendance et de l'indépendance relative par laquelle l'art se configure comme tel et s'installe dans un plus vaste univers de valeurs. L'illusion que seules compteraient les indépendances a été graduellement effacée par une époque soumise aux intérêts économiques et politiques, en même temps que par un historisme de la pensée, décidé à réunir dialectiquement, et conformément à la réalité même, les zones et les phases constitutives de cette réalité. La totalité de la vie engendre la totalité d'une pensée assoiffée de vie et s'accomplit par elle. La philosophie marxiste-léniniste, y compris celle de ses facettes que l'on reconnaîtra plus tard comme l'esthétique marxiste-léniniste, est l'expression de cette « totalité-totalisation ».

Au siècle dernier, puis au nôtre, les rapports de l'art se sont élargis et accentués. Parmi eux, un rôle quantitatif et qualitatif privilégié est incombé au facteur politique. A mesure qu'il prenait une part active en faveur ou contre certaines actions — nombreuses — d'ordre politique, l'art s'est trouvé de plus en plus saturé d'impulsions et d'options politiques. A une époque de confrontations de classe de plus en plus nettes et plus acerbes, époque dominée par la lutte de libération sociale et nationale, aux moments cruciaux des révolutions bourgeoises-démocratiques et prolétariennes. il ne pouvait en être autrement. Le lien nécessaire entre l'art et la politique, réalisé dans la dynamique de l'époque moderne, ne saurait sans risque de falsification être ignoré par l'esthéticien. La vie elle-même s'est chargée peu à peu de désarmer les points de vue puristes, esthétiques, apolitiques; les penseurs de bon sens ont renoncé à eux, et ceux qui se sont obstinés à leur demeurer asservis ont sombré dans la désuétude ou dans le ridicule. C'est à la gravité et à la responsabilité que notre siècle a donné gain de cause, deux attitudes qui, aux heures de confrontation décisives, s'impliquent mutuellement. Et c'est pourquoi des artistes en nombre grandissant ont implicitement assumé le rôle de philosophes, d'esthéticiens, d'hom-

mes politiques. Ils ont enrichi leurs œuvres de ce qui, peu de temps auparavant, semblait être ou était étiqueté « extra-artistique » et « extra-esthétique », mais se laissait cependant dès lors transférér dans ce qui est spécifiquement artistique. Se poursuivant, le processus s'est accentué; et nombreux sont aujourd'hui les artistes en renom qui se confrontent, sous maints aspects, à leur espace et à leur temps historiques.

Dans les conditions de la révolution et de la construction socialistes, être engagé comporte un contenu nouveau et une orientation nouvelle. La construction socialiste est, en fait, autoconstruction, construction de soi, construction fondée sur les choses sues et les buts poursuivis. Première société humaine qui planifie son avance, le socialisme sait ce qu'il a à faire et comment le faire. L'homme et l'humanité, résolus à se libérer, passent de la spontanéité à la conscience, à la pratique guidée par la conscience.

De la sorte l'engagement est entendu comme une qualité essentielle au moyen de laquelle la littérature et l'art réussissent à devenir des parties aussi distinctes qu'organiquement intégrées dans la totalité de la société socialiste. N'étant pas disciples des Lumières, nous ne déduisons pas l'engagement de souhaits bienveillants ou d'exigences subjectives. Dans ce cas aussi, ce sont les déterminations réelles, les nécessités objectives scientifiquement connues et observées, du nouveau type de société, qui sont primordiales. Adopter une position ainsi engagée nous apparaît donc comme un impératif catégorique de l'implication de la littérature et de l'art dans les processus globaux de transformation socialiste. Aux antipodes de toutes les frustrations historiquement accumulées, le socialisme vise à instaurer de doubles consonances entre l'homme et la nature, l'homme et la société, l'homme et l'homme, entre le sujet et l'objet, le rêve et le fait, le projet et la réalisation. L'art socialiste s'efforce d'affirmer, comme telles, toutes les formes et les manifestations de vertébration et de verticalisation, au moyen desquelles l'homme devient graduellement le maître et l'artisan de sa propre condition.

La conception marxiste des valeurs littéraires et artistiques se fonde sur la constante reconnaissance de leur spécificité. Il est question de la particularité des valeurs esthétiques et de chaque groupe de valeurs esthétiques, conformément aux moyens utilisés et à la finalité poursuivie, du sceau individuel, qui ne peut être confondu, de chaque création, digne de cette haute marque et de ce titre. Voilà pourquoi dans la littérature et dans l'art roumains d'aujourd'hui, le souci de la diversité des styles et des procédés, des formes et des moyens artistiques distincts demeure consubstantiel à leur orientation idéologique unitaire. Seuls le talent et une maîtrise supérieure assurent l'accomplissement de la perspective idéologique.

Forme de la conscience, l'art est en même temps conscience de la forme. Une forme longuement élaborée, ciselée, perfectionnée. Il est donc question, finalement, d'une appartenance (à certaine position et conception) organiquement enracinée dans, et issue du caractère essentiellement artistique de l'œuvre. Le concept *d'art socialiste* a justement en vue cette présence organique et cette organicité présente. Ses composantes ne pouvant accepter, quelles que soient les circonstances, de neutralités réciproques. Pour parler en termes spinozistes, l'attribut de l'engagement ne fait que fortifier la substance artistique. Mais l'attribut *idéologique* de l'art est indissolublement lié à son attribut *gnoséologique*. Le principe marxiste-léniniste du reflet — particularisé par époques et par arts — doit être entendu et interprété comme un principe actif, modeleur, transfigurateur, étranger à toute copie neutre, plate, inerte. Loin de s'exclure, reflet et créativité sont supposés réciproques : ce n'est qu'ensemble qu'ils assurent à l'art un épanouissement authentique.

Une preuve particulière et supérieure de cette osmose nous est donnée par *le réalisme*. Entendu à une certaine époque d'une manière trop étroite, restrictive, il est devenu, par la suite, l'objet d'une interprétation trop large. Dans le premier cas, de nombreux faits d'art exceptionnels ne pouvaient entrer dans un concept en lit de Procuste; dans le second, la notion s'est effacée, et ses fondements sont devenus si ténus que pratiquement ils ne délimitaient plus rien de précis.

Le réalisme que notre société socialiste s'applique à promouvoir ne s'en tient évidemment pas aux frontières limitées et limitatives du courant du siècle dernier, qui portait ce nom pour se différencier et s'opposer au romantisme — même si nous avons la plus haute estime pour ce courant que nous reconnaissons comme un précurseur de premier ordre des valeurs artistiques actuelles. Le réalisme que nous envisageons aujourd'hui résulte de typologies relativement libres, établies « après coup » et il s'oppose plutôt à l' «idéalisation » que les fondateurs du marxisme se figuraient « les cothurnes aux pieds et l'auréole autour de la tête ». Ce réalisme se nourrit de l'appétit du réel, de l'aspect consonant des processus et des tendances fondamentales qui ont lieu dans le monde. Le problème philosophique de l'adéquation à ce que dans la formulation synthétique comprise dans le Programme du Parti Communiste Roumain on appelle « la réalité sociale dans le processus de son développement historique », ne peut donc être éludé par l'esthétique du réalisme; surtout dans le cas des arts qui re-mo-

dèlent une réalité préexistante, donc reconnaissable, ceux dont la structure permet la confrontation du fait d'art avec les faits de vie « dépeints », « présentés ».

Quels que soient donc les nouveaux amendements par lesquels nous assouplissions le concept de réalisme, opération nécessaire et salutaire, nous ne pouvons perdre de vue sa marque essentielle, celle de confronter l'art et la réalité. Il arrive encore néanmoins que cette marque disparaisse ou s'embrume dans le cadre d'interprétations tellement fluides qu'elles finissent par changer le terme «réalité » en une indication aimable, incantatoire, simple geste sans couverture. Car si dans une image littéraire, plastique, théâtrale ou cinématographique, il nous est difficile d'identifier le moindre «reste » de réalité, le sens même de l'épithète de «réaliste », devient pour le moins douteux. Raison pour laquelle il faudrait opérer avec plus de modération le transfert de l'objet au langage, ou du signe au sens du langage; car, si l'art demeure au sens philosophique global «une image subjective du monde objectif », il n'est pas à supposer que ce « monde objectif » cesse jamais de se faire ressentir dans le cadre même du langage propre de l'art et au niveau de ses « signes ». Dans le cas contraire, les choses risquent de se relativiser à tel point que nous ne disposions plus de critères opérants pour circonscrire la modalité proprement réaliste d'assimilation et de transfiguration artistique du monde, et pour la distinguer des autres modalités qu'il convient d'étudier et de valoriser, elles aussi (soit dit en passant, « transfiguration » vient de « figuration », et les « figures » de l'art sont différentes, mais aussi semblables « aux figures » dont il s'est inspiré, d'où il est parti et qu'il a transmuées).

Le reflet créateur fait qu'entre « la vérité de la vie » et « la vérité de l'art » il n'y ait ni superposition ni discordance totale. Cette circonstance apparaît lorsque lecteur ou spectateur se « reconnaissent » dans l'œuvre d'art — sans exclure l'existence de zones situées au-delà de ce qu'ils savaient ou soupçonnaient sur leur propre compte. Pareille « reconnaissance » est une «découverte » par l'entremise de l'artiste. Au moyen de laquelle la pensée, la sensibilité et la volonté sont enrichies d'une manière décisive. Pour que l'art devienne une « seconde réalité » enchanteresse, relativement indépendante, il est nécessaire de scruter même cette « réalité réelle » du monde environnant, laquelle réalité résulte évidemment de l'action et de la pensée des hommes, donc de leur inspiration et de leur talent. Finalement toutes les actions, toutes les entreprises humaines, distinctes et inter-dépendantes portent le signe de la *création*. Création que l'homme est parvenu non seulement à s'attribuer à lui-même, renonçant à l'ancien transfert sur une divinité fantastique, mais aussi à se prouver comme telle. Y compris au moyen d'un art venu de, et retournant à un macrocosme des activités et des actions créatrices.

ZOE BĂÏCOÏANU
et
BORIS CARAGEA:
Bas-relief pour
l'Opéra Roumain
de Bucarest

CONVERGENCE DANS LA DIVERSITÉ

par DUMITRU MICOU

Il est souvent arrivé que le cours évolutif de la littérature roumaine soit marqué de périodes par excellence idéologiques. Dans de nombreux cas, les époques d'éclosion ou de réorientation de l'écriture correspondent à des temps historiques de transformations sociales, d'élan national, à des époques où l'évolution de la société roumaine se trouve à une croisée de chemins. L'historiographie roumaine ancienne atteint son apogée (par Dimitrie Cantemir) à une époque marquée par la tentative — non réussie à ce moment-là — de s'émanciper de la suzeraineté ottomane. C'est à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe que naît la littérature roumaine moderne (expression du réveil de la conscience nationale) ; les Roumains de Transylvanie, qui se trouvaient sous la domination des Habsbourg, revendiquent avec une énergie croissante leurs droits et fondent leurs premières écoles en roumain tandis que dans les Principautés l'agitation et les mouvements divers aboutissent au mouvement révolutionnaire de 1821, conduit par Tudor Vladimirescu, date capitale dans l'histoire du peuple roumain. Le processus de croissance et de maturité de la littérature se déroule alors que se produit le passage du régime féodal au régime capitaliste, et que se forge l'Etat roumain moderne ; l'année révolutionnaire de 1848, tout comme celle de l'union des Principautés (1859), s'inscrivent dans l'histoire politique, mais aussi dans l'histoire de la littérature. De même, l'historien littéraire ne saurait faire abstraction des grands événements socio-politiques ultérieurs (qui ont fortement marqué les destinées de la littérature et de l'art), tels l'organisation des travailleurs en un parti propre (1893), la révolte paysanne de 1907, la première guerre mondiale, le parachèvement de la constitution de l'Etat national unitaire, la création du Parti Communiste de Roumanie, la lutte dans l'entre-deux-guerres des forces démocratiques contre la réaction et contre le fascisme, le renversement du régime militaire et fasciste, l'édification de la société nouvelle. La cohésion de la plupart des groupements et de presque tous les courants a été assurée par une certaine conviction d'ordre national ou d'ordre éthique et social. D'une manière déclarée ou pas, les écrivains se sont considérés légataires du premier poète lyrique moderne Ienăchiță Văcărescu, qui, en leur laissant en héritage le devoir « d'enrichir la langue roumaine et d'honorer la patrie », a orienté leur action et leur a imposé d'y persévérer. Jamais l'enrichissement de la langue, poursuivi sans cesse, et le raffinement continuel du langage artistique n'ont constitué pour les écrivains roumains les plus représentatifs une fin en soi ; ils n'y ont vu qu'un moyen « d'honorer la patrie ». Dans la littérature roumaine, le romantisme n'a pas été une réaction violente contre le classicisme. Divergentes en principe, les deux orientations se sont manifestées d'une manière simultanée et en parfaite symbiose, l'une et l'autre contribuant harmonieusement au réveil de la conscience nationale et à l'affirmation des idées progressistes, démocratiques. Le symbolisme lui-même, situé dans un rapport d'opposition avec certains mouvements littéraires et idéologiques synchrones qui tendaient à transformer la création littéraire en une activité dépourvue de statut propre, distinct, en une annexe de l'œuvre de diffusion de la culture, ce courant même, qui s'est fait un idéal suprême de servir l'Art comme tel, de délimiter strictement ce qui est littéraire de ce qui ne l'est pas, visait, en Roumanie tout au moins, de plus vastes objectifs que ce qui ressort strictement de l'esthétique. Par Ovid Densușianu et par son cercle de la revue « Viața nouă » (la Vie nouvelle) le symbolisme roumain a assumé la fonction de mouvement en faveur de la modernisation du pays, un pays qu'il fallait urbaniser, intégrer dans le climat et dans les cadres de vie propres à la civilisation européenne occidentale.

Ce serait soutenir une contre-vérité que d'affirmer que les grandes œuvres n'ont été écrites qu'au cours des époques d'ébullition idéologique. Les grands classiques du XIXe

siècle (Eminescu, Caragiale, Creangă) ont composé la plupart de leurs œuvres au cours d'une étape de relative accalmie sociale (huitième et neuvième décennies) et *eo ipso* de confrontations idéologiques peu spectaculaires, une époque où le critique Titu Maïorescu, le coryphée de la société *Junimea* (la Jeunesse), jetait les bases de l'esthétique autonomiste. Cependant les racines de leur création plongent dans les époques précédentes et leurs œuvres reflètent d'une manière critique (les comédies de I. L. Caragiale en particulier), de nombreuses anomalies de la société qui leur était contemporaine ; elles expriment les aspirations nationales (les poésies de Mihaï Eminescu), ou dépeignent les réalités caractéristiques aux conditions sociales du monde où ils vivent ou de celui d'où ils proviennent (les nouvelles de Ioan Slavici). En élaborant le projet d'un monumental « dodécaméron roumain », Eminescu donnait cours à l'initiative romantique d'avant la révolution de 1848, tendant à orienter la création vers le passé national, vers les mythes autochtones. En narrant avec un brio inégalable les contes ouïs dans son enfance, Creangă réalisait un point essentiel du programme de ce même romantisme dynamique, par lequel notre littérature acquérait son vrai contour, se « roumanisait » grâce surtout à l'absorption de sèves folkloriques. Dans le théâtre et la prose de Caragiale triomphent les principes du réalisme, contenus à l'état embryonnaire dans le romantisme ; *Une Lettre perdue*, *Moments* et les autres œuvres de cet écrivain, en reflétant les contradictions propres au régime alors en vigueur, composent un tableau de la vie bourgeoise et petite-bourgeoise en Roumanie dans laquelle une typologie éternellement humaine, mais différenciée du point de vue social, valide avec art, d'une façon magistrale, la vision critique d'un monde dominé par les automatismes. Sans exagération aucune, nous pouvons dire que les sens d'orientation de la littérature roumaine ont été établis au cours des époques d'agitation idéologique, que ce sont les mouvements d'idées qui ont ouvert de nouveaux horizons devant la création artistique et ont donné une grande impulsion à son développement.

Engendrés par la lutte pour la conservation de l'entité nationale, pour la conquête et le maintien de l'indépendance d'Etat, pour l'émancipation et la prospérité sociales, pour la justice, il allait de soi que les principaux mouvements idéologiques, ceux qui ont eu sur l'évolution littéraire une influence décisive, revêtent un caractère progressiste, démocratique. Dans la culture roumaine, les chroniqueurs des XVIIe et XVIIIe siècles, un Grigore Ureche, un Miron Costin, un Ion Neculce, un Constantin Cantacuzino, et, plus que tous, le prince Dimitrie Cantemir, ont joué un rôle analogue à celui des Humanistes dans les cultures occidentales. S'ils n'ont pas modifié la conception que leurs contemporains avaient du monde, ils ont allumé en eux les premières lueurs de conscience de former un peuple ; ils ont fait valoir la romanité du peuple roumain, la latinité de sa langue et ont ainsi préparé le mouvement spirituel de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe, qui, pour les Roumains, a eu une signification analogue, toutes proportions gardées, à celui de la Renaissance pour le monde ouest-européen. Dans les contrées roumaines, la Renaissance s'est produite sous l'impulsion des « Lumières » occidentales, et les principaux agents en ont été quelques boyards, quelques clercs de Valachie et de Moldavie épris de culture et, principalement, les coryphées de ce qui s'est appelé « l'Ecole transylvaine ». A leur retour de Vienne et de Rome où ils ont fait de fortes études, Samuïl Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maïor, Ioan Budaï-Deleanu se livrent sans retard, oralement et par écrit, à une action intense visant à éclairer leur peuple, alors sous domination étrangère, action qu'ils conjuguent à leur lutte pour la reconnaissance des droits des Roumains de Transylvanie à être considérés comme une « nation politique », égale à tous égards aux autres nations de l'empire des Habsbourg. Brûlant du noble fanatisme d'élever dans l'intervalle d'une seule vie tout un peuple opprimé et maintenu dans les ténèbres, à la hauteur d'un siècle « très éclairé », ces érudits ont entrepris tout ce qui était humainement possible — dans les conditions créées par l'oppression nationale et par les chicanes de leurs propres autorités ecclésiastiques — pour diffuser la culture au sein des couches populaires les plus larges, pour écrire, traduire et publier des livres en roumain. Il s'agissait — ainsi que le note l'un des historiens de ce mouvement, le poète et philosophe Lucian Blaga — « d'un véritable messianisme du livre ». En dépit de tous les obstacles, des livres de prières (écrits, pour la première fois de l'histoire de l'imprimerie roumaine, en caractères « ancestraux », c'est-à-dire latins et non pas cyrilliques), des livres d'enseignement « philosophique », de « théologie moraliste, » des livres de science, de droit, mais plus que tout, des livres appelés à présenter « l'histoire, les choses et les événements des Roumains », à déterminer « les éléments » formant « les fondements » de la langue « daco-romanae sive valachicae » — sortent sans arrêt de « l'impériale typographie » de Buda; d'autres, plus nombreux encore, demeurent pour longtemps encore à l'état de manuscrits, certains étant édités de nos jours, d'autres attendant de l'être. C'est sur le fond de cette activité fébrile qu'est née la première épopée roumaine et la seule vraiment réussie : *la Tziganiade*, de Ion Budaï-Deleanu, chef-d'œuvre de la littérature roumaine du début du XIXe siècle et qui tient du miracle, si nous tenons compte de ce qu'il a été écrit à une époque où la langue littéraire moderne en était encore

à ses débuts et de ce qu'il n'existait alors aucune des conditions objectives requises pour la création monumentale. « Héroïcomique », l'épopée en question est saturée d'idées sociopolitiques, les personnages exprimant leur opinion quant au mode de vie rien moins qu'édifiant du haut clergé et des grands dignitaires ; on y trouve maintes considérations sarcastiques au sujet de la morale religieuse contraire aux inclinations naturelles de l'être humain, et maintes conceptions ayant trait aux formes d'organisation de l'Etat. Certaines de ces conceptions sont très avancées pour l'époque (un personnage y fait l'apologie de la république) ce qui ne signifie nullement que l'auteur ait été lui-même un révolutionnaire. Non, Ion Budaï-Deleanu a professé une ouverture vers des « Lumières » pondérées, non sans courage cependant ; son opinion, pour autant qu'on puisse la déduire de celle de l'un de ses héros, était qu'il existe des situations historiques où l'institution de la monarchie est nécessaire, mais qu'en temps de paix, c'est l'organisation d'Etat de type républicain qui s'avère supérieure. L'époque des Lumières est marquée, en Valachie et en Moldavie, par une poésie lyrique moderne maintes fois ponctuée d'accents patriotiques et qu'illustrent Ienăchiță, Alecu, Nicolae et Iancu Văcărescu ainsi que Costache Conachi, par les premiers essais autochtones de théâtre écrit, par la publication, en 1826, des *Notes de voyage* en Occident, du boyard Constantin (Dinicu) Golescu, premier récit de voyage écrit en roumain et dont l'action mobilisatrice a été semblable, toutes proportions encore une fois gardées, à la politique de « fenêtre ouverte vers l'Ouest » de Pierre le Grand.

A son tour le romantisme, successeur direct du mouvement précédent, a donné à la littérature roumaine l'impulsion décisive pour l'intégrer au climat spirituel occidental, et a implicitement déterminé son engagement résolu dans la lutte nationale et sociale. La presque totalité des exposants de ce courant ont intensément pris part à la révolution de 1848, certains d'entre eux (tels Nicolae Bălcescu, C.A. Rosetti, Ion Heliade Rădulescu, Mihaïl Kogălniceanu) étant ses principaux leaders, tandis que d'autres (Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac, Vasile Alecsandri, Alecu Russo) mettent toute leur fougue révolutionnaire dans leurs écrits. Due à des causes profondes, d'ordre social et historique, la révolution a été moralement préparée pendant plus de vingt ans, même si ses animateurs n'avaient pas prévu dès le début les conséquences de leurs démarches. Par sa nature même, l'œuvre visant à éclairer le peuple, à sortir la nation « de son sommeil de mort » agissait dans le sens de la révolution. Les journaux créés en 1829 par Ion Heliade Rădulescu et Gheorghe Asachi, « Curierul românesc » (le Courrier roumain), « Albina românească (l'Abeille roumaine), de même que « Gazeta de Transilvania » (le Journal de Transylvanie) et « Foaie pentru minte, inimă şi literatură » (Feuille pour la pensée, le cœur et la littérature), créées dix ans plus tard par George Bariţiu, ont été les instruments efficaces de l'œuvre en question. Il en va de même pour les écoles mises en place par Heliade Rădulescu et Asachi ou dirigées par eux, pour le Théâtre et la Société Philharmonique qu'ils ont également fondés, sans plus parler de la « Fraternité », société dans le cadre de laquelle, sous le couvert de réunions littéraires, se formaient des écrivains révolutionnaires. La création des institutions de culture a jeté implicitement les fondements de la vie littéraire, de sorte qu'autour de 1830, la littérature roumaine connaît une efflorescence sans précédent. C'est alors que commencent à se cristalliser la langue et l'écriture modernes, que se précise la terminologie littéraire, que se constituent les principaux genres, que les lettres roumaines prennent conscience d'elles-mêmes. En 1840, avec la fondation de la revue « Dacia literară » (la Dacie littéraire), la culture roumaine, en littérature surtout, prend une direction qu'elle n'allait jamais abandonner depuis. Le directeur de la revue, Mihaïl Kogălniceanu, formule les principes d'une orientation vers le peuple, vers les coutumes ancestrales, vers l'histoire, vers le paysage autochtone, sans plaider pour autant pour la limitation aux choses nationales, pour le provincialisme culturel ou pour le passéisme, mais en encourageant, au contraire, l'assimilation des formes d'art de l'extérieur, à condition de valider, à travers elles, une vision de l'existence dans laquelle l'âme roumaine puisse vibrer. Animée de tendances concordant aux directives proposées par « Dacia literară » et assimilées par tous les périodiques parus les années d'après, « Propăşirea » (le Progrès), « România literară » (la Roumanie littéraire), « Revista Română » (la Revue roumaine), etc., la littérature roumaine allant de 1840 à 1880 (illustrée par Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, Costache Negruzzi, Alexandru Odobescu, Bogdan-Petriceicu Hasdeu, etc.) a apporté au romantisme européen une nuance propre, tout particulièrement déterminée par l'engagement social, l'exploration du passé historique, mais aussi par la confiance en l'avenir et, plus que tout, par l'incorporation d'éléments de la création populaire.

Parmi les nombreuses revues par le truchement desquelles la tradition de « Dacia literară » n'a jamais cessé de s'enrichir, jusqu'à nos jours, « Viaţa românească » (la Vie roumaine) (1906—1916, 1920—1940, 1944—1946, 1948—) a marqué dans l'histoire de la littérature roumaine une date d'une importance toute particulière en ce qui concerne l'idéologie

et l'esthétique. Dirigée par un critique littéraire formé dans l'atmosphère du mouvement socialiste de la fin du XIXe siècle, Garabet Ibrăileanu, cette publication a imprimé au « courant national et historique » dont la théorie avait été établie par Kogălniceanu, un caractère social prononcé. Par son orientation vers les problèmes sociaux, elle a poursuivi l'action des publications socialistes de la fin du siècle dernier. La direction critique de « Viața românească » doit beaucoup à la pensée esthétique de C. Dobrogeanu-Gherea, le critique littéraire de la revue « Contemporanul » (le Contemporain) (1881—1891), l'un des premiers penseurs marxistes de Roumanie, militant social de marque, adversaire — avec de grands échos à l'époque — de la théorie de l'autonomisme esthétique, fondateur de la critique scientifique, matérialiste roumaine. Dès son premier numéro, la revue « Viața românească » s'est déclarée l'organe du « poporanism », courant politique et idéologique représenté par C. Stere, expression de l'aspiration des masses paysannes à l'émancipation sociale, mais aussi expression des illusions de celles-ci, de leur croyance utopique en un prétendu « socialisme paysan » qui éviterait le capitalisme de type industriel. Dans sa variante littéraire, qui est la création d'Ibrăileanu, le « poporanism » a développé les principes les plus durables, les plus avancés de sa propre doctrine et il a milité pour la description exacte du monde paysan, pour la mise à nu de la misère et du sous-développement du village; en combattant toute idéalisation, il a milité, en un mot, pour le réalisme. Dans l'entre-deux-guerres, « Viața românească » renonçant au « poporanism » est devenue une tribune des idées avancées, prônant le développement incessant de la démocratie bourgeoise, combattant avec acharnement toute tendance à étouffer celle-ci, menant des campagnes acerbes contre le fascisme et ses émanations idéologiques et spirituelles, flétrissant courageusement les courants obscurantistes, antirationalistes, nationalistes, chauvins, racistes, avec, à leur tête, le courant de la revue « Gîndirea » (la Pensée) orthodoxiste et traditionaliste. La revue a aussi offert ses pages aux écrits de quelques intellectuels marxistes. En vertu de cette orientation, elle s'est située dans le même camp idéologique que les périodiques révolutionnaires (« Era nouă » — l'Ere nouvelle —, par exemple) guidés ou influencés par le parti communiste alors clandestin. Son programme offrait à la littérature un champ des plus vastes, aussi « Viața românească » a-t-elle bénéficié de la collaboration de presque tous les écrivains marquants du XXe siècle tels Mihaïl Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Calistrat Hogaș, Gala Galaction, Octavian Goga, Ion Agîrbiceanu, Tudor Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu. Plaidant, avant la première guerre mondiale, pour la présentation véridique de la vie rurale surtout, les doctrinaires de la revue n'ont pas fait de leurs propres principes (ni alors ni plus tard) une condition *sine qua non* de l'acceptation des manuscrits, qui leur étaient présentés; ils publiaient tout écrit de valeur qui ne venait pas en contradiction avec l'esprit largement démocratique et humanitaire de « Viața românească ». En vertu de cette pratique, la revue, fermement assise sur des positions rationalistes, démocratiques et progressistes, a publié dans ses pages les œuvres de prosateurs, de poètes et de critiques aux orientations esthétiques les plus divergentes. Tout en ayant pour facteur de cohésion l'option politique et idéologique (qui dans l'entre-deux-guerres s'est exprimée par l'adoption d'une attitude antifasciste), son action a permis, comme dans toute l'histoire de la culture roumaine, l'expansion des styles artistiques les plus divers.

Si tout au long de l'évolution historique de la culture roumaine la plupart des courants et des groupements littéraires ont eu pour liant une certaine orientation ou tout au moins une certaine atmosphère idéologique, il est absolument normal que l'idéologie constitue d'autant plus la force coagulante de la création dans la société roumaine d'aujourd'hui, où, dans les conditions offertes par les transformations socialistes et par la disparition des classes antagonistes, se cimente profondément l'unité morale et politique de la nation. Dans le monde entier, l'époque que nous traversons est éminemment idéologique, et sa littérature est — en grande partie — une littérature de problèmes, de débats, bref une littérature engagée. La philosophie et, plus que tout, la politique, l'alimentent d'une manière consistante et permanente. Il est naturel que la littérature roumaine de notre temps, exprimant une humanité qui se crée un cadre existentiel nouveau, en partage les préoccupations, les aspirations. Naturel aussi que cette littérature soit engagée au service du socialisme. Non pas sur le mode déclaratif, bien que le lyrisme supporte parfaitement l'adhésion ouverte, la situation franche (il la suppose même) mais dans le sens d'aborder n'importe quel problème existentiel, du point de vue de « celui qui pense par lui-même » (pour emprunter un syntagme au poète Tudor Arghezi), de celui qui, implicitement, pense d'une manière responsable, sérieuse, parce qu'il est conscient des implications et des conséquences de ses actes et auquel ce qui se passe autour de lui et ce qui se profile à l'horizon ne demeure pas indifférent. Toute création par laquelle s'affirme le beau authentique, et qui contribue par n'importe lequel de ses constituants à élever l'homme, à donner de la force à ce qui est spécifiquement humain, sert la cause du socialisme. L'humanisme socialiste postule le développement multilatéral de la personnalité, la formation de l'homme complet ; c'est là un idéal incompatible avec le freinage des initiatives

créatrices, avec le plafonnement des goûts, avec la stéréotypie et la banalité. L'unité d'option en ce qui concerne les problèmes fondamentaux d'ordre politique et social, l'unité de conception générale du monde, de conception sur l'art et ses buts formatifs n'excluent nullement la pluralité des structures, des modalités et des tendances artistiques. C'est justement la variété qui caractérise par excellence le paysage actuel de la littérature roumaine. En poésie nous trouvons les types de lyrisme les plus différents. Poésie d'attitude (civique), poésie intime et poésie méditative, poésie discursive et poésie de confession, parfois « chiffrée », poésie orientée vers ce qui est suggestif, succulent, vers la matérialisation vigoureuse et poésie qui cultive ce qui est musical, éthéré, poésie fidèle au langage traditionnel et poésie rebelle à la tradition, poésie d'expérimentation des procédés modernes les plus insolites. Si nous essayions de classifier les poètes, nous pourrions établir une famille d'esprits classicisants (Miron Radu Paraschivescu, Emil Giurgiuca, Ştefan Augustin Doïnaş, Tudor George, Ion Horea, Ion Brad, Aurel Rău), une autre de néoromantiques (Mihaï Beniuc, Maria Banuş, Emil Botta, Eugen Jebeleanu, Veronica Porumbacu, Al. Andriţoïu, Nicolae Labiş, etc.) ; nous pourrions rapprocher certains poètes des courants d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, desquels ils sont d'ailleurs issus (D. Stelaru, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Ion Caraïon, Geo Dumitrescu, Nina Cassian, etc.) ; chez certains autres c'est le symbolisme qui ressuscite sur un autre diapason (Virgil Gheorghiu, A. E. Baconsky, Ana Blandiana, Mircea Ciobanu) ; certains peuvent être rapportés à l'expressionnisme (Ion Alexandru, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe). Des synthèses inédites des styles d'une nouvelle avant-garde se réalisent par Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu. Nous avons, en Marin Sorescu, un émule roumain de Prévert. La situation est similaire, *mutatis mutandis*, dans la prose et dans la littérature dramatique. Modalités traditionnelles et structures de dernière heure coexistent. Si un Zaharia Stancu, un Marin Preda, un Eugen Barbu, un Al. Ivasiuc, un Fănuş Neagu se maintiennent dans les moules consacrés de la littérature narrative, non sans les soumettre à certaines modifications, D. R. Popescu, Augustin Buzura, Radu Petrescu, George Bălăiţă, Constantin Ţoïu et beaucoup d'autres encore ont recours à la technique propre à la prose sécessionniste du vingtième siècle, unissant Proust à Kafka, à Joyce, à Gide ou au nouveau roman français. En ce qui concerne le théâtre, alors que les écrivains d'un certain âge continuent, avec plus ou moins d'esprit de suite, sur leur propre lancée, un Teodor Mazilu dynamite les conventions et c'est d'une façon analogue que procède, entre autres, Marin Sorescu, auteur d'une littérature métaphorique ou parabolique relevant, par exemple, de Beckett.

La convergence dans la diversité, que l'on retrouve tout au long de l'histoire de la spiritualité roumaine aux époques où domine l'idéologie progressiste, est parvenue dans la littérature roumaine d'aujourd'hui à sa plus vaste et plus éloquente expression.

ŞTEFAN SZÖNYI: Jeunesse

AFFIRMATION DU POLITIQUE

par PETRE PÂNZARU

Pour embrasser la littérature politologique mondiale qui, de nos jours, a acquis des proportions gigantesques et dont la thématique s'est beaucoup diversifiée, les organisateurs du XVe Congrès international des sciences politiques (Edimbourg — août 1976) n'ont trouvé de meilleure solution que de lui prêter un sujet très général: *espace-temps-politique*. L'incidence du politique et des dimensions spatio-temporelles, sociales et non pas physiques, cela va sans dire, reste significative sinon fondamentale. Le politique est la quintessence du social qui, lui, a été et sera toujours concret, historique. Le politique ne saurait être détaché des pays et des peuples, de leur histoire ancienne ou récente. En tant qu'expression des intérêts des classes sociales et des nations, en tant que système qui régit les relations économiques et sociales intra- et internationales, le politique doit être envisagé en corrélation avec les systèmes idéologiques et culturels, avec la philosophie et la sociologie, avec les sciences politiques. Toutes ces disciplines ont de riches traditions et ont consacré des classiques, tels Aristote et Marx.

Le rôle grandissant du politique dans la vie et l'histoire de la société humaine a engendré des doctrines politiques diverses ayant une influence variable sur les réalités et les changements politiques. Un siècle après l'autre, le politique s'est affirmé comme une force motrice toujours plus puissante du développement social, du progrès historique dont la voie difficile a passé outre aux conflits et aux contradictions.

Ce dernier siècle est probablement le plus agité et le plus alerte de toute l'histoire de l'humanité. Le caractériser, ce serait faire appel à des expressions du genre « mutations » et « renversements révolutionnaires », « conflagrations mondiales », « guerres de libération nationale », « bouleversements mentaux », « révolution scientifique et technique », « l'homme informationnel », « problèmes vitaux de l'humanité », « qualité de la vie » et ainsi de suite. Il paraît que la plus adéquate caractérisation de notre siècle est celle qui surprend le fait que la totalité des problèmes de l'humanité s'est politisée à l'extrême, déterminant l'affirmation et l'accroissement du rôle des facteurs politiques ayant fonction de décider des destins de la population de la planète tout entière. Et n'oublions pas l'explosion démographique qui double et triple la population du globe, surtout celle des pays sous-développés ou en voie de développement, et qui représente, elle aussi, l'une des caractéristiques les plus expressives (voire inquiétantes pour quelques-uns) de notre époque. En fait, l'accroissement significatif du rôle du politique et son affirmation massive sont dus à l'élévation considérable du rôle des masses populaires dans l'histoire contemporaine, masses devenues toujours plus conscientes de leur importance et de leur influence dans l'orientation des destinées de l'humanité.

En rapportant le politique à tous les domaines de la vie sociale, depuis l'économique et le démographique à l'instruction, l'éducation, la culture et l'art, la pensée d'inspiration marxiste surprend et soumet à analyse une vérité objective. Considérant, dans le système complexe des relations sociales, que les relations de nature économique sont déterminantes dans le mouvement socio-historique, le marxiste ne commet pas l'erreur (dont il a été si souvent et si injustement accusé) d'autonomiser et de fétichiser l'économique dans la société et dans l'histoire. La forme concentrée, sublimée si l'on veut, de l'économique c'est justement le politique, entendu par le marxisme comme une structure complexe d'éléments institutionnels (Etats, partis, organisations), de systèmes idéologiques à valeur normative (doctrines politiques, juridiques, morales), ainsi que d'actions systématiques afin de promouvoir les intérêts des classes sociales, des nations. Marx et Engels sont de nos

jours des auteurs d'une valeur universelle surtout pour avoir compris et explicité scientifiquement le « mécanisme » du développement social où les facteurs objectifs, matériaux, institutionnels s'agencent en une interaction complexe avec les facteurs subjectifs, idéologiques, culturels, psychosociologiques. C'est de cet agencement que découle le caractère déterminant de l'évolution de la société humaine. Malgré les zigzags de l'histoire concrète, l'idée de la loi du développement progressif de l'humanité, introduite par le marxisme dans les sciences sociales et politiques, a été et sera toujours confirmée. Autrement, l'audacieuse prévision concernant l'inévitable remplacement du mode de production capitaliste par le mode socialiste, basée justement sur l'analyse des tendances ayant valeur de lois de la société humaine, n'aurait pas été attestée par l'histoire du XXe siècle. Or, de nos jours, dans la deuxième moitié du XXe siècle, alors que le tiers de la population de la planète vit dans une formation économico-sociale et politique de type socialiste, alors que nombre de peuples et de forces politiques aspirent à un mode d'organisation sociale et de vie autre que le mode capitaliste, on reconnaît plus que jamais le fait que l'histoire a donné raison à Marx et non pas à ses critiques, trop pressés ou intéressés au maintien des anciens systèmes. L'histoire a également confirmé le postulat marxiste concernant l'accroissement du rôle et de l'influence du facteur politique, organisé et conscient, dans la totalité de la vie sociale, dans le processus qui tend à assurer le progrès historique et à réaliser l'idéal de l'accomplissement de la personnalité humaine, de la satisfaction de toutes les potentialités de .la nature humaine. Il est intéressant de constater qu'au centre des débats sur la politologie ainsi que sur la philosophie politique actuelle se trouve justement la problématique du destin individuel et du destin collectif de l'humanité, des rapports entre l'essence humaine et la catégorie du politique, problème où le marxisme a eu son mot à dire qui ne saurait être éludé.

Les conséquences d'une acception non-marxiste (je dirais même pré-marxiste) du concept d'essence humaine, lorsqu'on aborde les différents aspects de la vie sociale, dans le cas présent le politique, se laissent clairement voir dans le livre de Julien Freund, intitulé *l'Essence du politique*. L'auteur déduit l'essence du politique de l'essence humaine, toutes les deux conçues d'une manière abstraite, détachées du flux historique réel.

Rapporter le politique — même dans sa forme la plus générale — à l'essence humaine est une démarche nécessaire. Mais elle s'avère fructueuse au cas seulement où tant l'essence du politique que l'essence humaine sont comprises scientifiquement, d'une façon matérialiste-dialectique. La notion d'essence humaine est considérée par Julien Freund comme exprimant une réalité immuable, anhistorique [1]. Bien que reconnaissant les changements d'ordre phénoménal, il estime que la réalité humaine reste au fond invariante. La notion d'essence du politique est considérée, elle aussi, comme exprimant des éléments constants des rapports socio-humains. « Il ne suffit pas d'admettre la permanence de la nature humaine — écrit Julien Freund dans l'introduction à son livre — il faut encore affirmer que le politique est une essence, c'est-à-dire une activité permanente, spécifique, naturelle et en quelque sorte « innée » de l'homme » [2]. L'auteur dissocie le politique (en tant qu'essence) de ses formes concrètes de manifestation: « . . . il faut expliquer le politique par lui-même, par ses lois et ses présupposés propres, par son action spécifique et non par autre chose, comme l'économie, la morale, la biologie ou la psychologie (. . .), le politique ne se définit pas par les objets auxquels l'activité politique s'applique, mais par l'aspect polémique qu'il leur donne » [3]. Il va de soi que le fait d'identifier le politique à d'autres sphères de la vie sociale n'est pas justifié, tout comme la séparation tranchante n'est pas correcte car dans ce dernier cas, ni la spécificité, ni l'essence du politique ne pourront plus être précisées. Evitant la dissolution du politique dans les autres domaines de vie sociale (économique, éducationnel, artistique, etc.), le marxisme relève que dans la société le politique n'est pas et ne peut pas être un facteur autonome et que, de la sorte, la notion d'essence du politique ne saurait être définie qu'en la rapportant à la pluralité des relations sociales concrètes-historiques et non pas à une « nature humaine » immuable. Même la distinction que l'auteur établit entre *la* et *le* politique ne l'amène pas à sortir des fréquentes contradictions avec la réalité, surtout à cause de l'hypothèque idéaliste qui pèse sur sa conception. Il écrit : « . . . *la* politique dépend de l'intelligence, de la volonté et de la liberté de l'homme. C'est elle qui donne à la société ses structures, ses formes, qui crée les conventions, les institutions, les lois et les règlements, qui modifie les situations et permet à l'homme de s'adapter aux conditions variables selon l'espace et le temps. *Le* politique, par contre, n'obéit

---

[1] Julien Freund, *l'Essence du politique*, Éditions Sirey, p. 9 et 21
[2] ibidem, p. 21
[3] ibidem, p. 22

VIRGIL ALMĂŞANU: Projet de décoration murale destinée au Théâtre National de Bucarest *(détail)*

GHEORGHE IVANCENCO: Electrification

pas aux désirs et aux fantaisies de l'homme (...) avec l'aide subsidiaire de l'économie »[4]. Sur ces idées est également étayée la critique idéaliste formulée par Julien Freund à l'endroit de la conception marxiste de l'aliénation [5] dont il ressort clairement qu'il ne l'a pas comprise du moment où il affirme que « l'aliénation n'est, au fond, qu'un autre terme pour désigner le problème classique du mal » [6], ou que le marxisme puisse concevoir, à la limite, une société sans contradictions.

Les prémisses théoriques et les préjugés à l'égard du marxisme ne mènent pas trop loin Julien Freund lorsqu'il écrit: « En elle-même, en effet, la politique n'est ni libérale ni socialiste, ni tyrannique ni démocratique, elle le devient par la manière dont on use du commandement et de l'obéissance (...) le politique ne varie pas dans son essence » [7]. Un autre passage exprime d'une manière encore plus tranchante l'idée que l'essence du politique, tout comme la nature humaine, est invariante. Dans le paragraphe *Pouvoir et culpabilité* on tire la conclusion: « Bref, la permanence du pouvoir résulte de la nature même des tâches et des problèmes politiques qui à leur tour dépendent de ce qu'il y a d'éternel dans la nature humaine » [8]. Partant, il ne lui reste qu'un pas à franchir jusqu'à l'affirmation archibanale « ... la guerre a des racines profondes dans la nature humaine; elle est l'un des caractères essentiels de notre condition » [9]. Et, cela va de soi, les chances de supprimer la guerre sont nulles, puisque l'essence humaine — avec ses passions, ambitions, volontés, intérêts, divergences, etc. — est immuable. « La paix perpétuelle (...) est (...) étrangère (...) aux données de la nature humaine » [10]. Evidemment, le concept de nature humaine entendu d'une manière métaphysique empêche l'auteur de saisir la dialectique réelle du général et du particulier, le fait que la dynamique de l'essence humaine est en corrélation inextricable avec celle du social et du politique.

De l'essence humaine on peut « dégager » l'essence du politique mais d'une façon autre et dans un esprit différent de celui de Julien Freund. Il s'agit du fait que le facteur politique (en tant qu'institution et action) a un contenu et une fonction qui ne découlent pas de lui-même, mais du fait qu'il se rapporte à l'existence sociale des masses, des classes sociales, dans le but et avec l'intention de faire en sorte que cette existence sociale dans toute sa complexité — avec ses besoins économiques et spirituels — s'humanise, ne fût-ce que par l'élimination des contradictions antagoniques et par la réduction sensible des décalages socio-économiques. Le politique acquiert son sens authentique seulement par rapport à l'ensemble des besoins et des intérêts des groupes humains, des classes, des nations. Cela ressort clairement et trouve son expression dans la politique d'édification du régime socialiste, dont le but fondamental est la satisfaction rationnelle et équitable des nécessités matérielles et culturelles des masses, grâce au développement maximum des forces productives matérielles et humaines. C'est là un but dont la réalisation impose de grands efforts surtout aux pays socialistes qui ont hérité un sous-développement économique chronique et qui, de nos jours, sont confrontés avec les exigences de la révolution technico-scientifique, avec leur décalage considérable par rapport aux pays développés, et avec le processus d'amplification et de diversification des nécessités. En dehors du sous-développement et compte tenu de leurs idéaux philosophique, éthique et politique humanistes, les pays et les forces politiques engagés dans la voie du socialisme doivent également enfreindre les tendances technocrates, c'est-à-dire la vision selon laquelle les nécessités de la production l'emporteraient sur les nécessités des producteurs. En Roumanie on cultive et on réalise la conception humaniste du développement économique, selon laquelle le but de la production est celui de satisfaire d'une manière équitable les nécessités rationnelles de l'homme. C'est justement là que le politique affirme son rôle décisif en tant que facteur de décision, qui repose sur l'idée que la politique doit se subordonner à l'homme, à son développement multilatéral, que l'homme doit être considéré comme le but suprême de la société socialiste. L'une des plus convaincantes expressions du fait que, dans la société qui est nôtre, le facteur politique accorde la priorité aux idéaux humanistes authentiques réside dans la substance thématique du récent Congrès de l'éducation politique et de la culture socialiste, appelé à juste titre un congrès dédié à l'Homme. A ce Congrès, Nicolae Ceaușescu, président de la République Socialiste de Roumanie, disait: « En essence, nous les communistes, nous nous proposons en fait de venir — si l'on peut dire ainsi — au secours de la nature, qui a synthétisé dans l'homme la forme supérieure d'organisation de la matière, et d'agir par tous les moyens pour stimuler ses plus nobles qualités, pour développer sa

[4] ibidem, p. 45
[5] ibidem, p. 70—76
[6] ibidem, p. 74
[7] ibidem, p. 104; voir également p. 113
[8] ibidem, p. 254
[9] ibidem, p. 597
[10] ibidem, p. 631

sensibilité, son désir et sa volonté d'auto-dépassement, pour sans cesse augmenter ses connaissances, pour accomplir ses rêves les plus audacieux de progrès, de justice et de bonheur. »

Si le politique est fondé sur la conception marxiste de l'essence humaine, la pratique de l'humanisme socialiste et tous ses présupposés au plan économique, politique, juridique, culturel et éducationnel, sont également fondés sur la même conception. Le facteur de direction politique en Roumanie s'attache à promouvoir des mesures fermes pour affirmer sans entraves les principes fondamentaux de l'humanisme dans tous les domaines de la vie sociale, pour liquider, dans les rapports existant dans la société roumaine, tout ce qui peut altérer leur contenu socialiste profondément humain, tout ce qui peut détourner cette société de la promotion conséquente des principes de l'éthique et de l'équité socialistes, de la formation de l'homme nouveau, avancé. La conception marxiste de l'essence humaine est à la base du programme de développement multilatéral de la personnalité de tous ceux qui travaillent, c'est-à-dire de la libre affirmation de l'originalité et de la créativité qui sont leurs, en faveur du progrès social général. On part de la conception que le socialisme doit être une société d'accomplissement de la personnalité humaine, où tout citoyen se sente maître de sa destinée, pense et agisse librement en faveur du progrès, de la société tout entière. Tout un programme politique visant l'édification de la société socialiste multilatéralement développée est consacré justement à la réalisation de cet objectif profondément humaniste. De la même conception découlent la pratique du développement du démocratisme socialiste, le respect des droits et des libertés égaux pour tous, la valorisation des capacités personnelles au cours d'une activité civique organisée, la participation des masses à la direction sociale. Enfin, de la conception marxiste de l'essence humaine — dans le sens présenté plus haut— découle un autre argument politique et pratique, extrêmement important de nos jours, se référant aux rapports entre les nations et, en particulier, aux rapports entre les nations grandes, moyennes et petites. La conception marxiste de l'essence humaine, de l'unité de l'espèce humaine, n'admet pas l'idée de l'inégalité « innée » entre individus, tout comme elle n'approuve pas l'idée de l'inégalité entre nations et peuples ; elle repousse toute prétendue supériorité des uns par rapport aux autres, que ce postulat soit basé sur des considérations raciales, numériques ou sur des possibilités economiques, techniques, militaires, etc. Un homme appartenant à un peuple ou à une nation numériquement inférieurs, ou dont la force économique et l'importance du territoire sont moindres parmi les États du monde, ne peut pas de ce fait être considéré inférieur, en tant qu'homme, par rapport à d'autres qui appartiennent à une grande nation, très développée du point de vue économique, technique, etc.

Le développement social contemporain — surtout le bond en avant des pays du système socialiste mondial (dont quelques-uns se trouvaient, il n'y a pas longtemps, dans une étape d'évolution socio-économique pré-capitaliste) et l'essor vers la civilisation et la culture moderne des peuples anciennement colonisés — démontrent la capacité des hommes, quelle que soit la couleur de leur peau ou leur langue, d'assimiler la science et de manier la technique avancée, d'apprendre et de créer à la cadence requise par la révolution scientifique et technique et par les impératifs sociaux contemporains. Cette dernière explication, nous la trouvons dans les caractéristiques communes, dans les aptitudes généralement humaines, au fond égales, de tous ceux qui vivent sur la planète Terre et dont la valorisation est vraiment conditionnée par la réunion des prémisses socio-économiques et politico-culturelles favorables (en premier lieu par l'abolition de l'exploitation des classes et de l'oppression nationale, donc, implicitement, des rapports de dépendance politique, économique et culturelle).

Les études de sociologie, de psychosociologie, d'ethnologie, celles plus récentes de futurologie et, surtout, la pratique sociale démontrent d'une manière convaincante que, placés dans des conditions socio-culturelles égales, les hommes appartenant à des races, des nations et des classes différentes prouvent — selon les données statistiques — une intelligence, des capacités et des aptitudes de création scientifique, technique et artistique égales. Chaque peuple, grand ou petit, a contribué, contribue et contribuera à l'enrichissement du patrimoine de la civilisation universelle, qui se compose, à la fin, de ce qu'ont créé et créent toutes les nations du monde. De ce point de vue les peuples, tout comme les gens, sont entièrement égaux.

Le concept marxiste de l'essence humaine offre donc de puissants arguments en faveur de l'égalité en droits des peuples et des nations, quels que soient leur grandeur ou leur passé historique, en faveur du respect de la dignité nationale, de l'indépendance et de la souveraineté nationales, de la collaboration étayée sur les principes de l'égalité en droits, de l'avantage réciproque et de la solidarité humaine, de l'échange de valeurs matérielles et spirituelles que le génie humain et le travail modeste de l'immense majorité de l'humanité produisent et reproduisent à une large échelle.

Nous sommes à juste titre autorisés à considérer que l'avenir — il s'agit de l'avenir communiste de la société humaine — réserve une place et un rôle de plus en plus importants à la réalisation de l'essence humaine. Celle-ci est conditionnée par la disparition des différences de classes, des différences essentielles entre le travail physique et le travail intellectuel, entre la ville et le village, par l'égalisation des conditions de vie matérielle et de la possibilité, égale pour tous les individus humains libérés des moules de la division sociale permanente du travail, de manifester leurs aptitudes et leurs talents, de réaliser d'une manière intégrale leurs disponibilités de création et d'originalité.

« Le communisme — écrivait Marx — doit être envisagé comme une suppression positive de la propriété privée — cette auto-aliénation de l'homme — et donc comme un rapprochement réel de l'essence humaine par l'homme et pour l'homme; donc comme un retour complet et conscient, accompli dans le cadre de toute la complexité du développement jusqu'à présent, de l'homme pour soi à son état d'homme social, c'est-à-dire d'homme humain (. . .). Ce communisme (. . .) est la véritable résolution du conflit entre l'homme et la nature, entre l'homme et l'homme, la véritable solution du conflit entre existence et essence, entre objectivation et auto-affirmation, entre liberté et nécessité, entre individu et espèce. Il est le déchiffrement de l'énigme de l'histoire et il est conscient de ce fait. »

C'est là une ample et profonde caractérisation de la société de l'avenir, appelée à réaliser, par l'homme et pour l'homme, les virtualités de son essence dans la plénitude de la pratique sociale et politique. A cela, l'une des plus importantes contributions est apportée par la littérature et l'art. On sait qu'entre les idées philosophiques et politiques, entre celles-ci et les idées morales et artistiques ont depuis toujours existé et existent encore une permanente communication et une influence réciproque. De nos jours, tout comme par le passé d'ailleurs, les idées artistiques et, partant, les œuvres littéraires et d'art sont profondément influencées par les idées philosophiques et par les options socio-politiques des artistes, tout comme par les conquêtes de la pensée scientifique contemporaine. Il existe un art qui milite activement pour les idéaux de liberté et de justice sociale, qui subordonne les formes d'expression artistique — toujours plus variées et plus modernes — aux idéaux de l'humanisme, du progrès social, de la paix et du socialisme. Ceux-ci se dressent, d'une manière énergique, contre les tendances à séparer l'art des préoccupations et des aspirations vitales des masses créatrices de biens matériels et spirituels, contre les tendances de freiner le message d'idées par des formes hermétiques, difficiles à communiquer, stériles en dernière instance. Dans le monde complexe, dynamique et contradictoire que nous évoquions au début de notre article, la pollution spirituelle au moyen de produits littéraires et artistiques non humanistes ou même antihumanistes est tout aussi dangereuse et nocive pour la santé de l'humanité que la pollution du milieu physique ambiant. Etroitement liés, de différentes manières, au politique et à la politique, la littérature et l'art ont, de ce fait, une grande responsabilité à l'égard du destin même de l'homme. Ils ne peuvent pas abdiquer leur mission de cultiver la raison et les qualités humaines, de contribuer à l'anéantissement des préjugés, à l'instauration plénière de l'esprit de collaboration pacifique entre peuples et nations, à l'éducation de la jeunesse dans l'esprit du démocratisme et de l'humanisme authentique, c'est-à-dire de l'humanisme militant, démiurge d'une nouvelle condition humaine.

MIHAÏ RUSU: Moment révolutionnaire 1848

ART ET ENGAGEMENT CIVIQUE

Dans le cadre des problèmes abordés par ce numéro, la « Revue Roumaine » a prié plusieurs écrivains et artistes d'exprimer leurs idées sur ce que sont, dans leurs propres domaines d'activité, les rapports entre la création artistique et la conscience politique, civique, de notre temps. Dans toutes les contrées du globe, ces rapports font aujourd'hui l'objet de longs débats, imposés d'ailleurs par l'évolution sociale, politique et culturelle du monde contemporain. La Roumanie fait à cela d'autant moins exception que l'évolution interdépendante de ces domaines y connaît un rythme accéléré et va jusqu'à transformer les structures de l'existence et des consciences humaines. Dans ces conditions, réfléchir sur l'incidence de son art, et de celui des autres, avec la vie de la nation dont on fait partie devient une nécessité; nécessité encore, le souci de confronter ces opinions non seulement entre elles, mais aussi avec la vie, la réalité. Il nous semble que c'est bien là ce qu'expriment les auteurs des contributions qui vont suivre et que la Revue est heureuse de publier.

AUREL BARANGA

dramaturge

L'art du pathos créateur

La grande littérature de tous les temps a été une littérature engagée, militante, partisane, un art du pathos. La littérature antique excellait par son esprit prophétique. Etonné par sa propre révélation, l'art de la Renaissance découvrit l'humanisme. Le grand siècle français et le dix-septième siècle anglais situèrent l'HOMME au centre des ferveurs avouées. Le romantisme imposa le goût du sacrifice au service du sublime. Le dix-neuvième siècle et la littérature réaliste-critique élevèrent la polémique à la stature de l'art, la condamnation des vices équivalant à l'éloge des vertus.

L'art de tous les temps a été un témoignage de la passion. Une littérature « objective », dépourvue du frisson de la participation aux convulsions de la vie, est un cercle sans circonférence, et son centre est partout. Le poète situé « au-dessus de la réalité » est un leurre et le fruit de son travail, une triste vanité. On appartient à son temps, impliqué dans le kaléidoscopique drame de la contemporanéité — disait Gide dans son journal — ou bien on cesse d'être, par un acte d'abdication condamnable.

L'époque du socialisme oblige le poète à un acte de participation à la vie de la cité avec des rigueurs encore plus accrues. Nous vivons dans un monde où les existences « marginales» sont de tristes cas et des erreurs insignifiantes. Nous constituons un monde dans lequel, individualité distincte et cas particulier, chaque homme s'intègre, par toutes les fibres de son être, à l'univers social, en dehors duquel il ne saurait être compris et jugé qu'au prix d'une mutilation essentielle. En dehors de la société l'homme devient une abstraction, non révélatrice au point de vue artistique, non concluante au plan ontologique.

Etant donné ces réalités, un problème cardinal se pose à l'écrivain : celui de l'orientation, de la direction de notre art. En Roumanie, le parti communiste a appelé les écrivains à réaliser un art inspiré de la tumultueuse réalité de nos jours, un art qui présente des conflits moraux majeurs. De par sa définition même, un tel art exclut les cérémoniaux didactiques, les pédagogies rudimentaires. Qu'il s'agisse d'un inutile embellissement complaisant ou d'un outrage pernicieux, un tel art repousse la méthode du maquillage de la réalité. Dévoiler, avec courage, les conflits moraux d'une société implique tous les caractères d'une littérature supérieure, dérivant d'une bonne, d'une sérieuse prospection de la vie. Dévoiler, d'une façon artistique, les conflits fondamentaux d'un monde en permanente transformation constitue sans conteste un acte d'avant-garde artistique. Ecrire avec un pathos révolutionnaire sur les hommes de son univers, se transformer en porte-parole de leurs aspirations, chercher des solutions à de torturantes interrogations spirituelles, élever le monologue intérieur de son semblable au rang d'un symposium philosophique, à la dignité d'un débat civique, et ce à une époque où l'on discute de l'avant-garde jusqu'à ne plus savoir ce qui est avant-garde et ce qui, en fait, est l'arrière-garde d'une littérature se trouvant au seuil de sa dissolution, constitue, il me semble, la véritable avant-garde de l'art contemporain, son aval authentique, actuel et à long terme. Il me semble inutile de rappeler le fait qu'une pareille littérature repousse, *de plano*, les produits confortables, indulgents, gracieusement offerts à une digestion intellectuelle commode. Une pareille dramaturgie exclut les schémas, les lieux communs, les œuvres plaisantines, d'une morale édulcorée. Un tel art donne au rapport esthétique-éthique des valeurs nouvelles. L'écrivain disposé à recommander une morale toute faite peut, tout au plus, faire de la théologie ou de la pédagogie. L'écrivain véritable propose les voies de prospection d'une morale en cours d'élaboration. La distance entre les deux types d'artistes est fondamentale. L'écrivain révolutionnaire justifie son titre dans la mesure où il cherche et découvre les lois d'une morale en cours d'évolution, dans la mesure où, avant les autres, il pressent ce qui se trouve encore en gestation et, un moment plus tôt, annonce à la cité ce qui demain constituera une réalité évidente pour tout le monde.

Une pareille littérature ne peut être que sincère, dans la mesure où par sincérité nous entendons non pas la confession mineure de certaines obsessions, intéressantes peut-être dans la sphère de la psychanalyse, mais la communication virile, pleine de vigueur et de courage, des questions torturantes que soulève notre époque et auxquelles nous sommes les seuls à pouvoir répondre. Une pareille dramaturgie établit dans ses termes réels le rapport entre l'art et la vérité. Les « vérités » — c'est de propos délibéré que j'ai guillemeté ce mot — sont multiples, diverses et contradictoires. Cependant la vérité dans l'art ne peut être que la vérité des grandes foules créatrices, celles qui édifient la suprême vérité de l'humanité : l'Histoire. La mission de la dramaturgie est de constituer une expression de cette vérité historique, devenue vérité de l'écrivain, assimilée avec tant de force,

vécue avec tant d'intensité qu'elle se transforme en vérité des spectateurs, invités, d'abord, à une méditation responsable et, finalement, convaincus par les idées élevées à la verticale de la scène, d'une scène transformée en une tribune d'une noble et expressive agitation des consciences. A l'instar du critique, on exige du dramaturge intelligence, fantaisie, une profonde, une fondamentale connaissance de la réalité, un remarquable niveau de pensée philosophique, une information touchant l'évolution du monde contemporain égale à celle de l'homme politique.

Mais l'artiste véritable n'est-il pas, avant tout, un homme politique, un représentant autorisé de la cité, appelé à lui expliquer la politique?

THEODOR BRATU

compositeur

Solidaire de ceux dans les rangs desquels je suis né

Je crois qu'en tant qu'expression de la conscience sociale, l'art a depuis toujours dans les termes les plus simples, signifié attitude. Attitude à l'égard de son entourage et, avant tout peut-être, à l'égard de sa propre conscience, de sa propre existence. Sans exception, de Michel-Ange à Brancusi, de Beethoven à Enesco, tous les artistes ont vécu dans une permanente effervescence, constamment à la recherche de la vérité de la vie et des raisons de la condition humaine. En conséquence de quoi je considère qu'ils ont fait de la politique parce que, de son côté, la politique dans l'art n'est rien d'autre chose qu'attitude, conscience de la responsabilité, du destin de l'homme sur notre planète.

Un second aspect que je veux souligner se rapporte à nous autres, artistes roumains. Nous avons, nous, un exemple magistral de ce que signifie militantisme et message dans l'art : c'est la création spirituelle artistique du peuple roumain qui depuis ses commencements jusqu'à nos jours s'inscrit entre les frontières d'un humanisme de la plus haute essence, exprimé d'une manière plastique et concrète, qu'il s'agisse de poésie, de mélodie, des ornements appliqués sur les blouses du costume populaire ou sur une poterie, des sculptures taillées dans une quenouille ; humanisme exprimé dans des formes qui révèlent l'amour de la vie, de la terre où sont nés et reposent les ancêtres, des hommes, en général, où qu'ils se trouvent pourvu qu'ils méritent leur nom. Notre musique écrite marche sur ces traces. De Ciprian Porumbescu à Gheorghe Dima, qui naguère furent tous deux jetés en prison pour les idées patriotiques exprimées par leur musique, aux musiciens d'aujourd'hui. Notre patriotisme, assez large de vues pour inclure le respect, l'amour de tout ce qui a de la valeur dans l'art universel, marque les nombreuses créations musicales parues au cours des dernières décennies de notre époque socialiste où la musique roumaine connaît en effet le plus parfait épanouissement.

Personnellement, je me suis toujours senti solidaire (et, par conséquent, engagé sans réserves) de ceux dans les rangs desquels je suis né — paysans qui pendant tant de siècles de détresse ont supporté le plus lourd du fardeau et qui aujourd'hui connaissent une existence inespérée, ouvriers qui constituèrent les premiers détachements révolutionnaires et qui ont dit NON au fascisme, — solidaire enfin du peuple entier. Ces sentiments fondamentaux qui constituent mon credo artistique, et non seulement artistique, je les ai inclus dans une œuvre de près de trente ans qui consiste en des centaines de chansons s'adressant à un public divers, des enfants aux hommes qui, avec une maturité exemplaire, édifient un monde nouveau dans la Roumanie socialiste. Je les ai inscrits dans mes ouvrages de plus grandes dimensions, tels l'opéra *le Chêne de Borzeşti*, dans lequel, partant d'une légende populaire bien connue, je glorifie le voïvode roumain Etienne le Grand — personnalité dont on connaissait en Europe à cette époque la témérité avec laquelle il affronta les armées ottomanes d'une supériorité écrasante —, l'opéra *le Droit à l'amour* où j'ai fait tout mon possible pour évoquer un fait d'existence authentique vécu par une jeune fille, membre des jeunesses communistes, qui à 18 ans eut le courage, alors que le Parti Communiste Roumain combattait dans la clandestinité, d'affronter la terreur du régime fasciste. Mes préoccupations actuelles suivent la même ligne. J'ai en chantier deux ouvrages d'ampleur : une fresque lyrique et dramatique dans laquelle j'évoque quelques moments de la guerre d'indépendance de la Roumanie (1877), et pour les années prochaines, où nous fêterons le 2050e anniversaire de la fondation du premier Etat centralisé dace, je prépare dès maintenant (j'en ai déjà terminé le livret) une ample fresque de ces temps reculés intitulée *Dromikétès*. Je précise que, à l'instar des rois Burébista et Décébale, Dromikétès, qui les précéda, est le premier roi géto-dace qui, selon

les sources historiques, initia et réussit à mettre sur pied une première union tribale des Géto-Daces, par la force de laquelle il put vaincre le célèbre roi Lysimaque, chaque fois que celui-ci tentait de franchir le Danube (nommé Istros à l'époque). Il va sans dire que, tout en respectant en tous points la vérité historique, l'opéra vise des coordonnées spirituelles s'ouvrant en un large arc par-dessus deux millénaires, « jusqu'au cœur de notre siècle ardent », comme disait le poète Nicolae Labiş. L'opéra se propose, en quelque sorte, d'illustrer, au moyen des dites coordonnées, la réalité de la continuité de notre peuple sur ce territoire, continuité exprimée sous toutes les formes unitaires de vie matérielle et spirituelle et avec une conscience qui, encore que ne pouvant être attestée à l'époque comme nationale, se dessinait comme une conscience profondément patriotique. Telle qu'est la conscience roumaine d'aujourd'hui.

ANTON BREITENHOFER

écrivain et journaliste

La littérature va de pair avec la vie

Il existe dans la vie de tout homme des moments où l'on jette un regard en arrière et où l'on dresse le bilan du chemin parcouru : bon, médiocre ou heureux. Tout comme dans la vie des peuples. D'autant plus dans le cas d'un peuple qui a secoué ses chaînes, et qui connaît le frémissement du réveil révolutionnaire. Les décennies écoulées depuis que la Roumanie s'est libérée du joug fasciste sont à juste titre considérées comme les plus fécondes de toute l'histoire du pays. Par millions, les hommes de chez nous, loin de n'être que les témoins oculaires des grands changements révolutionnaires, ont construit ensemble, au prix de durs combats, de sacrifices et avec une totale abnégation, les pylônes de notre régime socialiste. Et qu'est-ce qui peut, à l'apogée de sa vie, donner à un homme un plus grand bonheur que la conscience d'être l'un des artisans des biens matériels et spirituels qui constituent la richesse du présent et autant de ponts vers un avenir toujours plus lumineux?

Aux époques révolutionnaires, la littérature est, avant tout, révolutionnaire. Sinon, incapable d'enthousiasmer et de convaincre, elle demeure étrangère à la réalité; non populaire, elle perd son rôle et sa fonction sociale. Sans doute le processus littéraire est-il très compliqué et se déroule-t-il individuellement, comme il en va également de l'inspiration et de la documentation qui forment autant de côtés, de composantes du mode de travail, du style, de la langue et de l'horizon culturel individuel.

Il m'a été donné d'être, dans ma jeunesse, ouvrier à Reşiţa. Mon métier de base, d'ajusteur-mécanicien, m'a obligé de pénétrer les secrets de la mécanique et de l'électronique. Depuis lors je suis resté passionné de technique, ce qui se répercute évidemment sur ma profession d'écrivain et de journaliste. Je ne pense pas qu'il y ait chez nous d'usine tant soit peu importante sur laquelle je n'aie pas écrit de reportages, ce qui fait que je connais tout ce qui est nouveau dans notre industrie sidérurgique et constructrice de machines. Pour moi, l'unité de mesure avec laquelle j'estime une usine nouvelle, a pour nom Reşiţa. Et le fait qu'il existe aujourd'hui des usines plus grandes que celle de Reşiţa me donne un sentiment de fierté.

C'est là le chemin du développement impétueux de notre industrie. A leur tour, l'agriculture, la recherche scientifique, l'enseignement, l'assistance sanitaire, la vie sociale, culturelle et artistique, connaissent une évolution similaire. Qu'est-ce que tout cela a de commun avec la littérature? Est-ce que cela ne signifie pas simplement qu'il y a plus d'emplois, plus de pain, plus de possibilités d'existence pour tous? Est-ce tout? Pas le moins du monde. Car, puisqu'il s'agit d'un processus révolutionnaire unitaire de l'évolution de l'homme, cela a une relation avec la littérature aussi. Notre peuple a été appelé à réaliser son rêve de toujours. Une évolution comportant ses succès, mais aussi ses difficultés et ses fai blesses provenant de ce qu'il faut vaincre les contradictions et les conflits venus de la nature même de la société et de l'homme. La victoire sur les mauvais plis et les mauvaises habitudes ne peut être remportée qu'au prix d'un dur labeur, d'une discipline sévère et d'une étude prolongée. Et parce que devant chacun de nous se sont ouvertes les mêmes possibilités de s'instruire, de se développer, d'avancer impétueusement, il s'ensuit que toute une gamme de réactions humaines peuvent se manifester : la volonté, la persévérance, le zèle, l'enthousiasme, la joie, mais aussi, à l'heure des échecs et des reculs, l'amertume, la déception, l'envie. Ce sont là des choses humaines et qui, par là, appartiennent à la sphère de l'art. Que de motifs sérieux se présentent ainsi devant notre littérature! Tout écrivain qui connaît la vie

peut se l'imaginer. Mais l'essentiel demeure la réalité socialiste dans laquelle nous existons et travaillons. Avec une force gigantesque, elle agit sur la pensée et sur les actions de millions de gens. Nous avons foi dans les valeurs du socialisme parce qu'il révèle aux hommes la beauté de la vie créatrice dans les conditions offertes par la liberté, la vérité, l'équité. Peut-être le programme de construction de la société socialiste au développement multilatéral nous paraîtrait-il utopique si nous n'avions la confirmation historique du fait que notre peuple, en un peu plus des trois décennies accomplies depuis qu'il a commencé à sortir de son retard, des ténèbres et de l'exploitation, a réalisé des merveilles de création, d'énergie, d'élan révolutionnaire. Tout cela a affaire avec le progrès de l'humanité, mais aussi avec la littérature. Et l'on comprend aisément que, pour éclairer et pour convaincre, cette littérature doive nécessairement être révolutionnaire.

GHEORGHE DUMITRESCU

compositeur

Des idéaux sans lesquels on ne saurait vivre

La justice sociale et la liberté sont deux très anciens idéaux du peuple auquel j'appartiens. C'est en partant d'eux que je me suis engagé à réaliser une épopée de la société roumaine, depuis les temps anciens jusqu'à l'époque contemporaine, épopée qui évoque, par le truchement de la musique, les points cruciaux de notre histoire et leur signification pour l'homme de nos jours, ouvert à la réflexion sur les permanences qu'il s'agit de cultiver à chaque renouvellement. Chronologiquement parlant, le cycle s'ouvre sur l'opéra tragique *Décébale* et se clôt avec *l'Aube d'or* — oratorio dramatique sur l'ascension du pays, aujourd'hui et demain, vers le communisme. Entre ces deux extrêmes, pour dire les choses plus exactement, se situent les compositions pour le théâtre lyrique inspirées par les combats pour l'indépendance menés au Moyen Age, sous d'inflexibles volontés, comme celle du voïvode *Ion Vodă le Terrible*, l'oratorio *Tudor Vladimirescu* inspiré par le grand mouvement de justice sociale et d'émancipation nationale de 1821, l'opéra *la Révolte* — pour lequel le célèbre roman du même nom de Liviu Rebreanu m'a servi de guide en ce qui concerne l'atmosphère de 1907, année d'âpres luttes paysannes pour l'obtention d'une vie plus humaine. La guerre d'indépendance de 1877 constitue le sujet historique de l'opéra *la Fille aux œillets*, et c'est l'idée de l'union des Roumains qui a présidé à mon oratorio *Terre délivrée;* un autre oratorio, *Grivitza rouge*, évoque la lutte de la classe ouvrière, sa grande dignité et sa grande force de libération pour la société tout entière, *l'Aube d'or* constituant en fait, le point culminant de tout le cycle.

Comme j'évoquais les permanences spirituelles de l'histoire des Roumains que le cycle s'emploie à mettre en évidence, j'ai exprimé musicalement l'idée d'unité par ceci que les leitmotive des ouvrages découlent des mêmes cellules sonores. J'ai voulu que celles-ci renvoient, à leur tour, aux traditions populaires, aux coutumes spécifiques — autre trait d'unité spirituelle — tout en donnant sa couleur au moment respectif. De même, pour augmenter la force de pénétration des idées et des sentiments suscités par la méditation sur l'histoire, j'ai senti le besoin de faire que la musique et la parole se soutiennent réciproquement; parfois j'ai fait appel à la synthèse et à la plasticité du mouvement chorégraphique, comme dans *la Révolte*, opéra sans protagoniste individualisé, afin que ce soit le peuple même qui joue ce rôle, dans son mouvement pour abolir l'injustice, pour trouver le chemin de la lumière. Dans tous les cas, ce que j'ai recherché, c'est de susciter chez l'auditeur-spectateur un intérêt multiple et actif.

De plus, avec peut-être une référence plus générale à la philosophie de vie des Roumains, à la façon dont ce peuple conçoit, lui, la création, l'art, et dont il définit son attitude devant les grands problèmes de l'existence, j'ai entrepris la composition d'un second cycle musical — parallèle au premier — et qui se fonde sur des légendes et des mythes très anciens, comme par exemple la légende de Maître Manolé, le constructeur tragique. Le sacrifice de l'artiste pour ses semblables, pour assurer la solidité de l'œuvre qu'il leur consacre, l'élan, l'audace qui lui assurent la victoire sont les idées par lesquelles cette belle légende m'a fasciné et que j'ai tenté de proposer comme thème de méditations à mes contemporains. Un autre de mes oratorios, inspiré de la ballade du légendaire haïdouk Corbea, vise à lier deux optiques: l'une, ancestrale, qui consiste à regarder bien en face la vie et la mort, sans frayeur, avec une certaine familiarité exprimée en images sereines, domestiques, aux vives couleurs (le «purgatoire» du folklore olténien est fait d'une terrestre forêt noire aux oiseaux noirs,

d'une autre rouge aux oiseaux rouges, d'une troisième aux oiseaux uniquement blancs — comme les âmes pures et dignes. . .), l'autre, qui est l'âpreté inexorable de la lutte pour la défense de la liberté -- cette liberté sans laquelle les Roumains ne se sont jamais résignés à vivre. C'est, comme je l'ai dit, une idée chère à tout homme de ce pays; m'efforcer de lui apporter un hommage par ma musique, contribuer de la sorte à sa perpétuation constitue le credo artistique, faute duquel je ne conçois pas que mon existence puisse se justifier.

MARIN GHERASIM

peintre

Méditer intensément sur la condition humaine

Afin d'éviter de possibles confusions, il est nécessaire, il me semble, d'opérer quelques distinctions lorsque l'on entame une discussion sur le concept d'art engagé. Dans une première acception, extrêmement large et généreuse, l'idée d'engagement artistique est dans ce sens égale à celle de l'engagement humain en général : c'est se lancer dans une action avec toute la responsabilité et toute la gravité requises. De tous temps, le grand art est engagé et renferme implicitement la conscience grave, voire dramatique, de celui qui le crée. Méditer intensément sur la condition humaine est une sorte d'engagement moral. Moral dans le sens de la moralité de l'acte artistique, dans ce sens que le geste humain doit être doublé de la valeur de l'œuvre. Dans cette acception très large, nous pouvons affirmer que Léonard, Michel-Ange, le Greco, Rembrandt, Delacroix, Goya, Van Gogh, Répine, Rouault, Mondrian, Picasso, Ștefan Luchian, Ioan Andreescu, Ion Țuculescu — pour ne citer que quelques exemples assurément disparates et incomplets — ont été, par leur méditation profonde, par leur conscience artistique, par la sévère discipline qu'ils ont su s'imposer dans leur tâche, des artistes engagés. Dans cette acception encore, l'engagement est synonyme d'acte de conscience, d'implication humaine, de conscience artistique. Implicitement, il se rattache à une attitude générale de vie et n'a pas un caractère de circonstance.

Une autre acception de la même idée nous est offerte par les artistes ayant une conscience missionnaire, tels par exemple les théoriciens de la Bauhaus. Leur action sur le goût et la sensibilité du public, leur action sociale consciente de pionniers d'un art qui abandonne le musée pour descendre dans la rue et dans le logement de tout un chacun, l'idée d'un environnement conçu comme un milieu esthétique modeleur, sont autant de gestes par lesquels ils mettent leur art au service d'une cause. C'est une attitude explicitement engagée que comporte chez eux et chez leurs continuateurs leur action théorique, mais elle inclut en même temps l'idée plus large d'engagement dont je parlais plus haut. Dans son aspiration à faire vivre les gens dans la lumière, Le Corbusier est un artiste engagé; Paul Klee aussi, lorsqu'il sonde les secrets, le mystère de ce monde, lorsqu'il s'applique à déchiffrer les lois qui régissent l'univers, étudie les zones les plus profondes de l'être humain, et fait de sa poétique une méthode destinée à la recherche, à la connaissance du monde. Conçu comme un lieu de synthèse du beau et du bien, l'art est un art engagé.

Il existe aussi un art aux implications directes, explicitement moralisatrices et que l'on a parfois considéré comme art engagé par excellence. Cet art, et lui seulement, a été investi — il

MARIN GHERASIM:
Le peuple mue en statues ses héros

l'est encore dans certains cas — de l'attribut « d'art politique » alors qu'il peut très bien n'en être qu'une imitation superficielle. Car en art la politique requiert une conscience et une expression profondes de l'humain, élevées à un très haut échelon artistique. Si *Guernica* de Picasso est de l'art politique, c'est parce qu'il fait là, à l'aide de moyens artistiques chargés d'émotion, un appel pathétique à l'humanisation. Les déclarations de principe, sans couverture artistique, n'ont rien à faire avec l'art engagé ni avec l'art politique. Anciens ou récents, les exemples ne manquent par pour démontrer largement qu'une œuvre comportant de grandes idées peut demeurer sans portée, faute de force émotionnelle et artistique, en un mot, faute de conscience. En art, l'engagement politique signifie avant tout conscience. Conscience humaine, conscience artistique, conscience sociale et politique. En comprendre partiellement l'idée, c'est l'amputer.

DAN GRIGORESCU

critique d'art

L'art de la cité

Ni l'art, ni ses commentateurs ne commettent, depuis fort longtemps déjà, l'élémentaire erreur logique de confondre la modalité d'expression qui s'adresse à la vue, avec le, mettons, message optique qui, pour un certain laps de temps, demeure fixé sur la rétine. L'image qui ne dépasse pas la joie procurée par l'harmonie des couleurs et ne se propose pas une vision plus vaste est condamnée à une existence aussi éphémère que celle des scintillantes et subtiles illuminations des tubes à gaz rares des laboratoires, des spectres issus dans l'obscurité de la chambre noire des chocs surprenants des corpuscules de la matière, de l'arc-en-ciel qu'efface la lumière du soleil.

L'univers élargi qui se présente à l'esprit des hommes en ce dernier quart de siècle découvre, sans aucun doute, des niveaux de connaissance qui ne sauraient être comparés à nul d'entre ceux que révèle à l'art la science de quelque autre époque. Mais le fait s'avère de plus en plus nettement, que ces circonstances ne font que créer un certain cadre spécifique ; elles ne se transforment pas en but ultime de la création. Sans cela, il n'existerait plus de différence entre l'objet de la contemplation, disons, matissienne (la peinture doit être un fauteuil confortable pour le regard), et celui de l'artiste contemporain du laser et du vol spatial. L'art ne saurait se justifier uniquement comme forme de l'admiration, comme simple consignation descriptive d'un phénomène de la nature, aussi spectaculaire qu'il soit ; comme dans le cas de toute création, l'art signifie transposer en langage spécifique une attitude philosophique, éthique et, partant, politique.

Il va de soi que cela est également valable pour le commentaire critique, que nous ne pouvons accepter ni comme forme d'extase lyrique, ni — et ce d'autant moins — comme longue énumération de noms propres ou comme re-narration des sujets. Le critique d'art ne peut justifier sa prose qu'en tant que forme — spécifique, sans aucun doute — du jugement de valeur, philosophiquement fondé.

On discerne, dans les expositions de ces dernières années, le souci de plus en plus nettement dessiné de restituer à l'existence de l'homme, au geste quotidien et à l'événement historique les significations émotionnelles qu'à un moment donné le traitement néo-académiste avait estompées, en négligeant justement le support philosophique inséparable de tout acte d'interprétation du monde du réel. Nos artistes investissent le thématique, l'art de la narration, de significations esthétiques qui engagent, naturellement, à la méditation. L'histoire de notre pays n'est pas seulement une suite d'événements susceptibles d'être consignés sans passion dans un tableau chronologique, fût-il érudit et minutieux. Au-delà des faits, on sent vibrer les significations de l'existence de certains hommes et de la durée d'un peuple. Pour détaillée que soit la « documentation », pour exacts que soient les physionomies et les détails, disons vestimentaires, la relation ne peut transmettre l'essence des faits d'existence si elle se borne à les re-raconter. Pas ailleurs le monument martial et emphatique peut, au contraire, compromettre une idée généreuse. Si nous disposions d'un répertoire absolument complet des monuments de ce pays (et peut-être en existe-t-il un), on pourrait y voir combien grande est encore la dette des artistes, des urbanistes et des édiles à l'égard de notre histoire ancienne, à l'égard des hauts faits contemporains. On y verrait qu'une exposition ne se justifie qu'en tant qu'étape de la pénétration de l'art dans la cité, et que le succès d'une manifestation de salle ne saurait nous réjouir qu'en tant que prémisse accomplie de la création d'un art pleinement militant.

Je crois en la réalité de l'expression *art de forum*. Je crois en la réalité d'une création animée par les plus généreuses idées de l'humanisme dynamique, révolutionnaire, de notre époque. Je ne considère évidemment pas que la peinture de chevalet ou la sculpture d'intérieur, par exemple, soient des formes « dépassées », incapables désormais d'intégrer l'attitude civique de l'artiste ; nombre de chefs-d'œuvre incontestables de la création de ces années, pénétrés d'idées philosophiques d'une grande noblesse, plaident en faveur d'un art semblable, à même de donner la mesure du pouvoir d'affirmation d'une position éthique ; mais j'ai la conviction qu'ils ne dévoilent qu'un seul aspect d'un processus beaucoup plus complexe d'intégration de l'art dans la vie de la cité.

En cette époque de profondes transformations des structures de la société roumaine, les arts ont le droit d'entreprendre une réévaluation des moyens d'expression. Non pas par simple désir de faire montre d'inventivité, d'originalité et d'une bonne information sur les mutations stylistiques dans l'art universel, mais par suite d'une authentique nécessité d'englober, en des modalités d'expression convaincantes, tout ce qui est nouveau dans notre réalité contemporaine. Conservatisme et tradition sont des termes absolument opposés dans le sens — surtout — de la tradition de notre art, d'un impressionnant dynamisme. A l'abri d'une symbolique dont les valeurs artistiques et civiques ont été depuis longtemps reconnues, les artistes ne peuvent s'abstraire de cette permanente consonance avec les idéaux de l'époque. Les permanences de la culture roumaine se dévoilent sous des aspects sans cesse nouveaux, déterminés par les transformations qui se produisent dans la société et dans son existence spirituelle.

Nous vivons sur une terre qui, au fil des millénaires, a produit des œuvres d'une profonde humanité. Nous avons l'avantage d'avoir conservé le fruit des expériences de la création sur un même sol historique. Sur ce continent balayé par de grands mouvements de peuples, l'horizon de notre existence est, tout au long de siècles d'orages, demeuré le même. Fait décisif pour l'art, pour une continuité qui n'est pas seulement stylistique mais aussi d'essence, décidée par les sèves qui montent des profondeurs d'une même terre.

L'attitude civique, politique de l'artiste roumain contemporain découle, naturellement, d'une conscience lucide qui accomplit, aujourd'hui, les aspirations de base d'une tradition dont témoignent le monument d'Adamclisi, ceux de la Renaissance moldave ou les tableaux des peintres de 1848, chroniques d'une histoire agitée. L'histoire contemporaine exige aussi, avec raison, ses chroniques.

RADU IONESCU

critique d'art

Sur quoi nous appuyons-nous?

L'art, miroir de l'époque ; l'art, facteur formateur de l'homme. Voilà deux affirmations qui nous sont familières, mais sur lesquelles nous ne méditons pas suffisamment.

Miroir de l'époque, l'art immobilise des images — hommes, lieux, faits — se trouvant à immédiate proximité de nous et par conséquent des artistes aussi; art contemporain donc, de par la source d'inspiration aussi bien que de par la façon dont nous regardons autour de nous. Nombreux sont cependant ceux qui sont tentés de restreindre la notion d'art contemporain aux éléments majeurs, caractéristiques, de l'époque où nous vivons, oubliant que l'horizon humain est vaste et varié, qu'il embrasse et le travail et le repos, et la joie et la tristesse, et le beau et le laid. Pour conserver à l'art cette qualité de miroir, et par conséquent de témoin, il faut en consigner tous les aspects ; de par sa formation ou de par l'étroite communication qui s'établit entre lui et les idéaux les plus élevés de la société dans laquelle il vit, l'artiste sait cependant ce qui est caractéristique d'une époque, ce qui la définit et, conformément à cette échelle des valeurs, il hiérarchise les thèmes qu'il aborde. *Les aciéristes* du regretté Henri Catargi témoignent de son option pour un sujet se trouvant sur l'échelon le plus élevé des caractéristiques de notre époque, s'inscrivant de la sorte non seulement comme un acte artistique, mais aussi comme un acte politique. Ses paysages ne sont pas non plus extérieurs à la notion de contemporanéité de l'art, le spectateur pouvant y retrouver le geste d'admiration de l'auteur à l'égard des sites de son pays et le dialogue, tellement nécessaire, entre l'homme contemporain et la nature. Si le premier thème est essentiel, typique de notre époque, le second vient compléter, comme bien d'autres peuvent le faire, le cadre dans lequel se déroule notre existence.

En restreignant la notion d'art contemporain uniquement à ses thèmes majeurs, nous priverions cependant l'art des accents de sensibilité, des traits particuliers qui s'imbriquent, qui créent le cadre adéquat au travail et mettent en lumière les aspects variés de l'existence humaine. Etre un artiste de son temps veut dire, j'en suis convaincu, non pas restreindre son domaine de références mais, au contraire, l'élargir le plus possible, étudier également les aspects moins connus, moins spectaculaires, tout en sachant les hiérarchiser, leur accorder de l'importance en rapport direct avec le cadre général de l'époque.

Lié à cet aspect de la connaissance, on pourrait se demander si dans les limites de l'art contemporain s'inscrit aussi l'art d'évocation historique. La réponse ne saurait être que nettement affirmative, car se pencher sur le passé, sur les moments lumineux de l'histoire qui constituent les échelons gravis par le peuple roumain pour arriver à son Jour d'aujourd'hu, représente l'un de nos grands besoins spirituels. Pour parachever la construction du présenti nous nous appuyons sur les glorieuses racines du passé dont nous nous enorgueillissons et qui constituent pour nous un guide permanent. Les diverses modalités d'aborder les thèmes d'inspiration historique se trouvent sous le signe de l'esprit contemporain. Autrefois, le regard plongeant dans le passé mettait en lumière surtout le pittoresque ou l'aspect légendaire de certaines personnalités, de certains faits mémorables. Conscients aujourd'hui du rôle encore vivant de nos grands devanciers, de l'importance actuelle de certains moments cruciaux de l'histoire, aussi ancienne fût-elle, de notre pays, les artistes ne recherchent plus ni le pittoresque, ni la légende, ni la reconstitution scénographique des moments évoqués. Ils mettent, en premier lieu, en valeur l'esprit héroïque ou entreprenant de ceux dont ils font le portrait, l'énergie avec laquelle ils ont défendu le peuple. D'accessoires de théâtre plus ou moins romantiques, ronflants ou désuets, les motifs historiques sont de la sorte devenus des éléments suggestifs, contemporains, de représentation. Du statut de curiosités ils sont passés à celui d'impérieux besoins spirituels, contribuant à modeler la conscience des auteurs d'aujourd'hui de l'histoire roumaine.

ION IRIMESCU

sculpteur

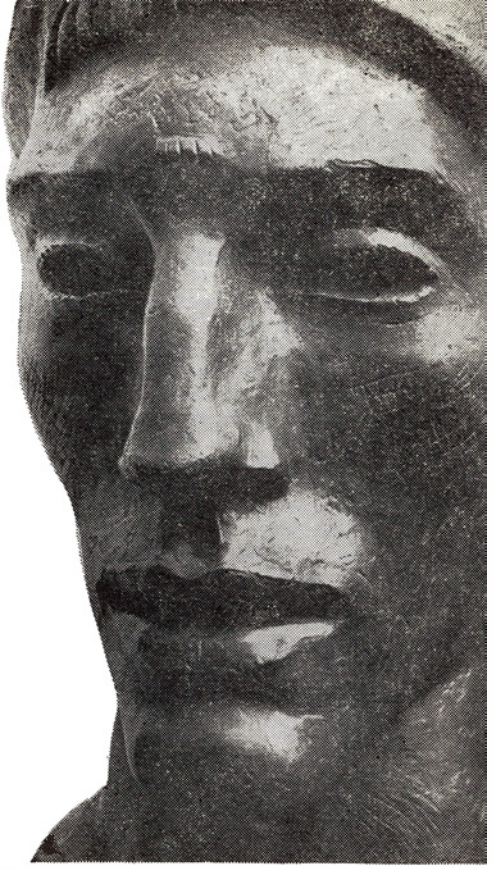
Insistance sur la figure humaine

Selon moi, l'œuvre d'art n'est pas seulement le produit d'un esprit singulier — celui de l'artiste qui l'a conçue et réalisée. Elle est toujours le produit d'une spiritualité collective, dont, par sa création, l'artiste devient l'exposant: spiritualité qui est celle d'un peuple et, au fond, de l'humanité tout entière. Aussi l'œuvre d'art exprime-t-elle des aspirations, des sentiments, des pensées qui appartiennent, évidemment, en premier lieu à l'artiste, mais dans lesquelles se retrouvent, dans lesquelles doivent se retrouver (s'il s'agit d'un art digne de ce nom), un grand nombre, le plus grand nombre possible d'hommes.

De ce fait même, l'art soulève dans les âmes et dans les consciences des échos tellement puissants qu'un miracle s'accomplit; revenu à la spiritualité dont il procède, l'art est en état de travailler sur celle-ci, de la modeler, de la modifier, de l'enrichir en fait de valences. Si la chose ne se produit pas, c'est que l'art et l'artiste se sont niés l'un l'autre, se sont annulés.

Voilà pourquoi je pense que l'engagement social, qui représente justement la conscience claire du pouvoir et du devoir de l'art qui consistent à enrichir l'esprit humain, est la condition toute naturelle, *sine qua non*, de l'artiste vivant dans un monde qui vise délibérément à cet enrichissement, dans un monde de l'humanisme pour tous, de la beauté pour tous, un monde né de la justice pour tous et de la liberté de tous. Dans le silence de l'atelier et dans la lutte qui s'y livre sans trêve, mon propre effort est de susciter dans l'esprit des gens des sentiments et des idées qui les aident dans leur marche en avant vers le vrai et le beau. L'une des modalités que j'ai choisies et pour laquelle je me suis passionné dans mon art de sculpteur, est, dans le sens évoqué plus haut, la figure humaine. Reflet de l'âme, elle fait de moi un investigateur de la force morale de l'homme, de ses sentiments, exprimés en des traits fondamentaux qui le définissent comme personnalité tout à la fois unique et exemplaire. C'est de pareilles personnalités que j'ai cherché à me rapprocher en sculptant les traits de grands hommes appartenant à la culture tels Georges Enesco, Mihaïl Sadoveanu, Constantin Brancusi, I.L. Caragiale, Dinu Lipatti, ou de contemporains et d'amis comme le sculpteur Ion Jalea, les peintres Corneliu Baba et Dimitrie Ghiață, ou encore des statues d'aciéristes,

ION IRIMESCU: Aciériste →



de mineurs, de soudeurs, où je me suis efforcé de rendre la dignité toute puissante, démiurgique, du travail libéré. J'aime beaucoup modeler des têtes d'enfants, dont la beauté et la sérénité me donnent une impulsion optimiste dont je ne pense pas pouvoir jamais me passer. Le sublime dans l'être humain, étudié dans le portrait, m'a inspiré dans ce que j'ai réalisé comme art monumental, art que je considère réclamant beaucoup de la part de l'artiste, en raison des valeurs symboliques qu'il est appelé à établir, tout en transmettant son message au milieu du tumulte de la cité.

L'expérience de toute une vie n'a fait que renforcer ma conviction selon laquelle la représentation de l'homme dans les diverses circonstances de sa vie et dans ses dimensions quotidiennes ou symboliques, est, pour l'art, une source intarissable. Pour le mien, cette insistance sur la figure humaine est la clef de l'engagement, la condition nécessaire pour animer la matière et la faire parler — non pas dans le désert — mais devant tous les hommes. Devant eux, toujours.

ALEXANDRU IVASIUC

écrivain

La prose et l'esprit du temps

Ne faisant pas exception à la règle de tout ce qui existe, la validité d'une œuvre littéraire réside tout autant dans sa valeur intrinsèque, résultant de sa structure, de sa complexité et de sa force, que dans sa capacité de s'intégrer à une structure plus grande qui a pour nom culture. Il y a là un paradoxe apparent. On demande à l'œuvre, en tant que produit unique, d'être originale. Mais en même temps, si elle est parfaitement insolite, sans liaison avec la culture tout entière, sans points de contact avec d'autres œuvres de l'époque, sans reflets « de l'esprit du temps » ne serait-ce que d'une manière indirecte et réitérée — elle échappe à la compréhension et, par le truchement d'interprétations successives, perd le pouvoir de construire sa propre histoire. Il n'est pas question, ici, du fait que certaines œuvres ne sont pas immédiatement et aisément comprises, appréciées à leur juste valeur. Toute œuvre nouvelle, forte, originale, qui s'attaque à des habitudes dans la manière de penser et de sentir, à des inerties inévitables, rencontre maintes résistances et suscite des discussions pouvant devenir violentes, des approbations fanatiques aussi bien que de catégoriques contestations.

Mais la dispute est d'ores et déjà une première forme d'intégration dans le temps historique, souvent plus significative qu'une classicisation hâtive, signe de perfectionnement linéaire d'un style et non pas ouverture d'horizons. Non-significative s'avère l'œuvre parfaitement atemporale — si cela existe —, celle qui n'exprime pas le présent impur et fécondé d'avenir. Il n'est pas dans l'intention de ces lignes de discuter des qualités de la valeur. Le problème réclame un traité d'esthétique et reste ouvert. Qu'il nous suffise de souliger que, sans valeur, sans le respect des règles intrinsèques de l'art, quelles que soient les définitions que nous leur donnions, un écrit — comment l'appeler autrement? — ne reposant que sur de bonnes intentions n'a aucune utilité sociale, et vaut moins qu'un article travesti, qui a,

lui aussi, ses règles de clarté et d'expression, ses manières propres d'énoncer clairement un problème. Il est bon de ne pas l'oublier pour éviter de tomber dans la récidive. De pareils hybrides ont existé, il y a un certain temps ; non seulement ils n'ont recueilli aucun laurier et n'ont pas duré, mais encore n'ont-ils pas même eu le moindre effet social positif. Contribuant à une confusion de valeurs, il leur est souvent arrivé de ne pas être crus même par leurs auteurs, d'autant moins par les lecteurs, et de s'intégrer dans la série des inutilités coûteuses.

Ce qui présente un fort intérêt, pour l'intégration de l'art dans l'histoire qui se fait sous nos yeux, à un autre rythme cette fois, c'est l'essai de définir l'esprit du temps, avec ses problèmes, de donner forme de concept à ce qu'il y a de diffus dans la sensibilité générale. Il nous faut dire dès le début, en tant que marxistes, que l'existence est un conditionnement historique, non pas dans le sens d'un déterminisme mécanique ou de la fatalité, mais dans celui d'un déterminisme dialectique dans lequel les buts, dont l'homme ne peut se passer, s'appuient solidement sur les causes, investies de la réalité totale, de toute la littérature et de toute la culture. L'affirmation de la culture roumaine d'aujourd'hui n'a de chances de réussite substantielle que si elle tient compte de la nouvelle structure de la société, résultant de l'industrialisation socialiste. La classe ouvrière n'est plus l'ancienne classe des travailleurs d'il y a trente ans. Elle en a repris de glorieuses traditions, dont la plus importante est sans aucun doute l'esprit de solidarité, fondement de l'esprit révolutionnaire conséquent qui lui est propre. Mais sa structure s'est modifiée ; elle a subi des mutations, les classes n'étant pas, en général, des essences immuables. Grâce au degré élevé de technicité d'un grand nombre d'entreprises, une grande partie des ouvriers possèdent un niveau moyen de préparation scolaire. Dans certaines unités industrielles 80% des ouvriers ont leur bachot, et la moyenne d'âge est peu élevée (parfois de 22 à 25 ans). A ces hommes, il faut s'adresser en fonction de leurs études. Un autre détachement, nombreux, de la classe ouvrière est formé de gens à peine débarqués de leurs villages. Et n'oublions pas que nous vivons une époque où se produit un véritable flux de la campagne vers la ville, où des millions d'êtres humains se livrent à diverses activités, changent de milieu, tandis que leur conscience s'aiguise dans un désir de s'auto-définir. De là, l'importance de la question posée, du jugement clairement émis. Une prose qui se contente de consigner les faits sans poser de problèmes, qui se cantonne dans les limites des catégories anciennes et n'essaie pas de donner une forme aux questions qui existent déjà de manière diffuse, n'a aucune chance de pénétrer dans les masses ni de contribuer au modelage des consciences.

La paysannerie elle-même a changé de structure. C'est par centaines de milliers que les villageois sont maintenant mi-paysans, mi-ouvriers. Ils ont — comment pourrait-il en être autrement? — la nostalgie du rythme ancien, mais aussi le désir manifeste de s'intégrer au rythme nouveau. De là, un déchirement intérieur qui se reflète, en courants différents, jusque dans la création littéraire. J'ai la ferme conviction qu'une synthèse finira par se former, que les opinions nostalgiques et rétrogrades, sous quelque forme qu'elles se présentent, viendront à se dessécher, faute de base sociale. Mais c'est là un processus qui réclame une confrontation libre, une clarification, et, partant, un esprit critique grandissant. Plus encore que la poésie, la prose a maintenant le devoir d'attirer l'attention sur les structures réelles et sur celles qui ne sont qu'apparentes.

Une « prise de conscience » ardente, mais aussi une pensée détachée, un effort d'objectivité sont autant d'impératifs de notre temps. Ce ne sont ni l'émotion primaire ni l'affectivité déchaînée, ni la prise des désirs pour des réalités, ou de la volonté comme possibilité réelle qui représentent le contenu nécessaire de l'art. « L'esprit du temps » réclame la lucidité qu'exerce aussi le grand contingent d'hommes de science, d'économistes, d'ingénieurs et de techniciens qui combattent chaque jour, au prix de grands efforts, la résistance objective de la matière. Le pathétisme sans lucidité et dépourvu, au fond, de sérieux, est une forme vide et ne répond pas à ces exigences.

Cependant il existe encore un facteur extrêmement important dans l'équation complexe de notre temps. Son développement et son rythme ont été déterminés par de nouvelles structures politiques, par des plans, politiques en premier lieu, qui ont modelé le réel. Le rapport du pouvoir et de l'autorité représente une composante importante de la mobilité sociale, des croissances et des décroissances, des victoires et des erreurs. De là résulte un grand intérêt pour le document, et surtout, pour l'insertion des destinées individuelles comprises dans l'aire de gravitation de l'histoire et du destin collectif.

La problématique de la liberté et de la nécessité, celle de la tradition et de l'innovation, celle des formules d'adaptation et des difficultés de celle-ci, sont nécessaires à la prose actuelle. Non pas par l'exposé direct, mais vues par l'espèce du particulier, comme dans toute manifestation artistique. Clairement exprimées cependant, parce que « le temps n'est plus patient ». En tant que fait et qu'argument, il est à mentionner que tous les succès de librairie

et de prestige, tous les livres qui ont recueilli les suffrages de centaines de milliers de lecteurs, aussi bien que ceux de la critique, sont ceux qui ont répondu, avec plus ou moins de bonheur, à ces desiderata profonds vers l'autodéfinition, le jugement et le regard lucide de notre histoire récente et de l'heure actuelle. Ces œuvres, qui ne sont pas à dédaigner, ont un mérite de plus, éthique cette fois. Sans exception aucune, elles sont écrites à partir des positions d'un humanisme implicite. Elles ont pris la défense du droit de l'homme à s'affirmer, elles ont insisté sur sa valeur comme existence, n'ont pas évité ses drames intérieurs et extérieurs. Solidement impliqué dans les buts ultimes de notre société, le développement socialiste ne saurait perdre de vue une chose essentielle : c'est que, bien que passant à une production de masse, il s'oppose à toute tendance à uniformiser, à standardiser la production d'hommes en série, bref, à toute manipulation de l'homme. Si une masse manipulée peut paraître, un certain temps durant, plus efficace, il se produit finalement des contradictions difficiles à éviter. La société a besoin d'un immense volume de créations, d'initiatives ; sinon il ne fait aucun doute que le rythme du développement n'est qu'extensif, quantitatif, et non pas intensif et qualitatif. Voilà pourquoi la littérature, la prose surtout, en raison même de sa faculté protéique de formuler directement et indirectement les problèmes, d'attirer à elle l'essai et de l'unir à la création et à l'observation aiguë, fait partie du mécanisme *feed-back*, faute duquel un système social ne peut effficacement fonctionner.

Le roman — et dans une certaine mesure la nouvelle — se situent et doivent se situer plus nettement encore à l'avenir sur la voie de la compréhension des mécanismes sociaux, mais, de ce fait justement, du côté de l'épanouissement de la personnalité développée, complexe, aux facettes multiples. Trouver le lieu géométrique des inévitables mutations sociales et des possibilités de développement de la personnalité, c'est là, en dernière instance, l'esprit du temps. Mais le processus est à ce point complexe qu'une seule formule ou un seul auteur ne sauraient l'épuiser. Il en résulte la nécessité d'une large variété de formules, de styles et de points de vue.

MIRCEA MUREŞAN

metteur en scène

Le choix d'un chemin

Grâce à ses réelles vertus d'art des plus populaires, et à son pouvoir immense de pénétration sociale, le film a été dès le début, sinon effectivement, tout au moins dans ses tendances, un loquace et caractéristique messager d'idées, émule, à ce regard, d'autres arts, de la littérature en particulier. Attentifs, les partis révolutionnaires et les grands idéologues ont compris les grandes possibilités du cinéma en fait de propagande, d'éducation, et celui-ci n'est pas resté insensible à leur appel.

Les mutations, les transformations sociales et politiques des dernières décennies ont été accompagnées, au cinéma, de manifestations diverses ; des courants et des écoles sont nés, en même temps qu'une théorie et qu'une critique engagées, le tout étant appelé à promouvoir les significations idéologiques et politiques du temps. Qu'il nous suffise d'évoquer le néo-réalisme italien, phénomène artistique de l'immédiat après-guerre, époque où un peuple tout entier souhaitait dissiper les brumes du fascisme qui, de longues décennies durant, avaient flotté sur la Péninsule ; le film, mettant en lumière les énergies refoulées par la terreur et dont l'image a été déformée, démontrait les voies à suivre pour l'action et pour la lutte. Ou bien le film social qui a accompagné en France la formation du Front Populaire. Et plus probant encore, tout le mouvement du cinéma soviétique au cours des premières années ayant suivi la Grande Révolution. Dans un sens, le processus a été dialectique. Le film s'est mis au service de la révolution, en se révolutionnant lui aussi, du même coup. Outre la noblesse de ses idées, *le Cuirassé « Potemkine »* a signifié pour l'art du film une modification fondamentale de la conception esthétique d'un art. D'ailleurs il n'aurait pu en être autrement.

Avec le film roumain non plus. Plongeant ses racines loin dans le temps, mais avec un passé propre assez maigre, le cinéma roumain n'a connu son entité artistique et n'a réussi à s'exprimer pleinement qu'après la guerre, après la libération politique et spirituelle du peuple. En venant au monde, le nouveau cinéma roumain a eu pour berceau et pour fée annonciatrice de ses destinées, des événements politiques comme il y en a peu dans l'histoire, même millénaire, d'un pays. La révolution socialiste devait nécessairement appliquer son sceau sur le film, et celui-ci — vu les immenses possibilités dont il dispose — se devait de se mettre,

conscient et enthousiaste, au service de la révolution. Il ne pouvait se contenter du rôle de témoin ou, pour ainsi dire, de consommateur des phénomènes. Dès le début il lui fallait être un militant, un propagandiste de la politique du parti communiste, tandis que celui-ci s'appuyait, confiant, sur l'art du cinéma dans le processus, d'une amplitude maxima, que représente la transformation de la conscience des hommes.

Aussi, dès ses premières manifestations, le film roumain d'après la guerre a-t-il choisi sa voie ; celle d'un art politique, consacré à une époque de transformations politiques profondes et fondamentales. Nous pouvons maintenant, pour peu que nous y réfléchissions avec le recul de plus de trois décennies, trouver dans cet esprit, dans cette façon d'être engagé, le trait principal de notre cinéma. Depuis *la Lettre de Ion Marin à Scînteia*, réalisation de Victor Iliu, *la Vallée résonne* de Paul Călinescu, ou *Chez nous, au village* de Jean Georgescu, jusqu'aux films de ces temps derniers, entre lesquels se détachent à ce point de vue : *le Pouvoir et la vérité* de Titus Popovici et Manole Marcus, ou *la Tourmente* de Petre Sălcudeanu et Mircea Moldovan, la trajectoire est très longue, sinueuse,avec des hauts et des bas, mais, sans aucun doute, ascendante.

Mircea Albulescu (à gauche) et Ion Besoîu dans *le Pouvoir et la vérité*

S'il veut maintenir son standard d'efficacité idéologique, un art doit perfectionner sans relâche ses moyens d'expression esthétique. Théorie acceptée et mise en pratique. Seulement, il arrive qu'en cours de route, lors d'étapes historiques complexes, apparaissent certaines déformations de croissance, une accentuation forcée des côtés « idéatiques » (provoquée souvent, ce qui est assez paradoxal, par une crise même d'idées) au détriment de l'expression artistique. Avec un effet de boomerang : le spectateur s'est éloigné de pareils films, ce qui a valu à certaines idées, pourtant élevées, de ne pas se répandre. L'avidité, la soif des idées tient de la nature même de l'homme, mais la question devient délicate losqu'il s'agit d'art, de nos jours surtout, où les possibilités de transmission et de réception des informations, commentées dans un contexte idéologique, se sont incommensurablement accrues. C'est ainsi que le problème de l'esthétique cinématographique est devenu — entre autres — d'une grande acuité. Ni sciemment, ni par erreur, les lois esthétiques du genre ne sauraient être ignorées. Permanentes, elles sont, en une égale mesure, perfectibles. c'est-à-dire qu'elles évoluent selon le progrès même des idées. Exprimées sous des formes caduques, ankylosées, les idées des temps nouveaux conduisent à des effets contrares, tout comme les formes sophistiquées, artificielles, coupées de la dialectique des idéesi ne peuvent être que nocives.

Il est évident que la conscience du film roumain demeure politique, idéologique ; ,par son langage il lui faut s'adresser potentiellement, esthétiquement, à l'âme humaine, établlir à l'aide de formes artistiques une communication vivante entre les idées et les sentiments. C'est ce dont l'école roumaine de cinéma — entrée dans sa phase de maturité avec le fim bouleversant qu'est *le Pouvoir et la vérité* — s'est pénétré et se pénétrera de mieux en mieux.

FRANCISC PĂCURARIU

écrivain

Les tatouages du temps

Je suis, l'autre jour, arrivé au bout d'un chemin particulièrement compliqué et ardu : la construction d'un roman. L'expérience acquise au cours des trois années consacrées à cet effort est complexe parce que, ainsi que l'a parfaitement dit Miguel de Unamuno, un roman

ne s'écrit pas, il se construit lui-même, et souvent les intentions de l'auteur sont profondément modifiées par les personnages qui s'émancipent, n'en font plus qu'à leur tête, se moquant des plans soigneusement et minutieusement élaborés, imposant des directions imprévues aux déroulements épiques qui, dans leur totalité, constituent le roman dont ils modifient entièrement la perspective. Je voudrais m'arrêter sur un seul des aspects de cette expérience, et notamment sur l'inévitable irruption dans les constructions roumaines, du rapport existant entre les hommes et l'histoire, ou plutôt de la dimension historique de l'existence humaine.

Il y a trois ans, j'avais terminé et remis à la maison d'édition un volumineux roman traitant d'un aspect moins connu des années de guerre, à savoir l'occupation horthyste dans la Transylvanie du nord. Dans ce livre, auquel j'avais — avec intermittences — travaillé de fort longues années, je m'étais efforcé de rendre une expérience vécue dans mes jeunes années, expérience qui avait modelé toute ma vie : la lutte des hommes contre l'adversité de l'histoire, leur effort pour sortir de son labyrinthe. C'est pour le suggérer que j'ai intitulé ce roman *le Labyrinthe*. Délivré de l'ardu labeur exigé par la construction de ce livre qui m'avait épuisé, je me sentais à tel point las de l'histoire, que je pensais ne jamais plus m'engager dans les méandres de ses souterrains. Pour me détendre, je m'étais proposé d'élaborer un autre roman, plein de mouvement fantaisiste, dont l'action devait se dérouler de nos jours et n'avoir aucun rapport avec le passé, mais avec une certaine ouverture vers le fantastique. Pensant à un Ulysse roumain et contemporain, je l'avais intitulé *Le dernier voyage d'Ulysse*. J'avais imaginé l'aventure d'un jeune intellectuel plein de confiance en sa valeur et en son étoile, égaré dans un étrange pays de l'Amérique Centrale, découvrant des facettes insoupçonnées de la réalité, pris dans le réseau d'absurdes aventures déclenchées par les notes manuscrites de science-fiction d'un vieux professeur maniaque de Bucarest. Le roman devait se constituer autour du manusccrit du professeur, intégrant un roman fantastique dans un autre réaliste, irradiant celui-ci d'influences compliquées, étranges parfois, traduisant la relation existant entre la réalité et son mythe, entre la vérité et le mensonge. Je voulais, dans un ensemble de situations complexes, rendre, avec une certaine note de burlesque, avec une tonalité grotesque, l'immense potentiel de crédulité des humains, la facilité avec laquelle le mensonge, le faux, les mythes préfabriqués agissent dans le monde contemporain, je voulais, c'est-à-dire, exprimer par une fiction entraînante, alerte, une idée d'une certaine gravité et profondeur.

Après avoir pendant une année et plus avancé à travers le fouillis des événements, j'ai commencé à me rendre compte que l'édifice que je construisais ne s'appuyait sur rien, que la relation ne s'engrenait pas dans les réalités profondes des personnages présentés, que la démonstration glissait vers l'anecdotique et le superficiel. Obligé de méditer plus sérieusement sur les causes de l'échec vers lequel je me dirigeais, je me suis aperçu que les hommes présentés par moi vivaient dans un seul plan, projetés sur l'écran de leurs aventures actuelles, sans avoir la dimension de l'existence réelle, c'est-à-dire, leur histoire individuelle. J'ai commencé alors à sonder leur passé, les chemins souvent embrouillés par lesquels ils étaient arrivés à être ce qu'ils étaient, à penser comme ils pensaient, à agir ainsi qu'ils le faisaient dans le roman. Et il m'a fallu constater que les situations existentielles décisives, qui avaient déterminé leur façon d'être, étaient étroitement liées aux événements de ces quatre dernières décennies. Constater qu'on ne saurait écrire un roman à même d'exprimer certaines vérités humaines (ou que, du moins, moi je ne pouvais pas l'écrire) sans situer les destinées analysées sous une perspective politique, dans le contexte de certaines expériences de la société, dans l'horizon de l'histoire.

Nous sommes pétris de temps, de douleurs, de défaites, d'espérances et de victoires, constituant dans une grande mesure (même alors que les déterminations et les rapports sont plus compliqués et moins évidents) les reflets de la destinée d'une société. Mon roman, que je voulais à l'abri de graves problèmes historiques et de sinueuses destinées humaines liées à la politique, s'est — de par l'obligation pour moi de me soumettre à son propre caractère nécessaire et objectif — transformé en un roman politique ouvert vers l'histoire des quatre dernières décennies, parce que les personnages mis en mouvement refusaient de dévoiler leur intime vérité avant qu'on eût déchiffré dans leur conscience les empreintes laissées par les années durant lesquelles s'étaient formés leurs reliefs et leurs replis.

Certes, les hommes vivent d'habitude leur vie sans analyser leurs rapports avec l'histoire, n'enregistrant que d'une façon tout à fait médiate les déterminations de celle-ci à travers des conséquences, des interférences et des événements apparemment aveugles et qui lui sont totalement étrangers. Il existe cependant des époques où l'irruption de l'histoire dans la vie individuelle de millions et de millions d'hommes est tellement violente, directe et accablante, que sa présence dans les dimensions de chaque existence, dans les traumas, les transformations et le pétrissage des consciences ne saurait être ignorée sans risquer de ne plus déchiffrer, dans certaines personnalités complexes, que des surfaces sans signification ou des

apparences trompeuses. Non seulement les quatre dernières décennies mais notre siècle tout entier, à partir de la veille de la première guerre mondiale et jusqu'à nos jours, constitue une de ces époques où la présence de l'histoire se fait vivement sentir dans le modelage des destinées individuelles et ses empreintes peuvent être discernées dans la trame de la grande majorité des existences. Il me semble certain qu'il est impossible de présenter, à la lumière de la vérité et de la signification réelle de certaines existences, des hommes appartenant à ma génération — ceux qui avons franchi le cap de la cinquantaine — sans déchiffrer les directions imprimées à leurs vies par la réalisation de la complète unité nationale, par les dramatiques affrontements politiques et sociaux de l'entre-deux-guerres, par la dramatique expérience de la guerre, par la lutte pour la victoire de la révolution, par la grande épopée de l'édification socialiste, avec ses succès et son dramatisme. Nous sommes forgés par les expériences que nous avons vécues, et dans le cours essentiel des vies, dans les multiples directions où celles-ci ont été poussées par nos propres options et par les événements, dans la manière dont se sont formées ou modifiées nos consciences, dans leur sensibilité aux problèmes du monde, nous portons les tatouages du temps, de l'histoire, et nous les portons même si parfois nous aimerions mieux les oublier. Le roman des expériences qui ont modelé ma génération, je l'intitulerais volontiers *On ne laisse pas ses tatouages au vestiaire*. Car, en en effet, on ne les y laisse pas.

TITUS POPOVICI

écrivain

Une vision lucide de l'histoire

J'ai été et je suis de plus en plus préoccupé dans mes œuvres par l'évocation des moments importants de l'histoire du peuple auquel j'appartiens, par le débat qu'impliquent les significations de cette histoire. A l'époque de la révolution scientifique et technique, aux rapides et troublantes mutations, à celle d'un effort dramatique de l'humanité, effort dirigé en priorité vers la solution des problèmes de l'avenir, l'histoire — cette mémoire controversée de l'humanité — peut-elle constituer la substance d'une création littéraire novatrice et lourde de sens? Ma réponse est affirmative. Et cela non seulement du fait que, dans notre propre vie, la journée d'hier appartient déjà à l'histoire.

La littérature roumaine cultivée s'est développée sous le signe de la découverte du passé et surtout de ses significations. C'était tout naturel et nécessaire, car une conscience nationale ne prend jamais forme dans le vide. Elle n'est pas non plus le résultat mécanique de transplantations d'idées, fussent-elles des plus avancées. Elle est un phénomène de longue durée se déroulant sur le terrain d'une expérience historique connue et surtout comprise. Et s'il existe une évidente et incontestable continuité dans l'histoire dramatique et bouleversée de la Roumanie, elle est dans l'aspiration permanente vers l'indépendance, vers la création libre des structures qui garantissent au peuple roumain son développement naturel, conformément à son désir et à sa capacité créatrice.

Il est à remarquer que dans les meilleures créations du genre, à commencer par l'œuvre des chroniqueurs et en aboutissant à leur point culminant qu'est l'épopée de Mihaïl Sadoveanu, une vision lucide a toujours prédominé, une vision réaliste au sens supérieur du terme (le portrait du grand voïvode Ştefan est, chez le chroniqueur Grigore Ureche, nuancé, complexe, nullement apologétique), l'intuition de la nécessité de comprendre et de recréer — au plan esthétique — les rapports de force, la découverte d'un sens du devenir. Dans l'épopée historique roumaine, l'histoire n'a jamais été envisagée en tant que force aveugle, terrifiante et incomprise, en tant que *fatum* démoniaque, mais comme source de connaissance. « Avec ce qui est passé, percevoir ce qui est à venir. »

Le caractère éducatif (au sens supérieur, gnoséologique) d'une pareille littérature d'inspiration historique ne peut pas, de nos jours surtout, tirer ses sources de l'exaltation passéiste et encore moins de l'exagération et de la grandiloquence, en dépit des bonnes intentions; ce caractère éducatif est impliqué dans le surplus de connaissance, de compréhension des lois qui régissent l'histoire, des lois que, selon la conception marxiste, l'homme doit contrôler, dominer, afin de quitter le domaine de la nécessité pour celui de la liberté.

En ce qui me concerne, je vois un grand filon possible et nécessaire dans le débat des moments à problèmes de notre histoire nationale, c'est-à-dire des moments cruciaux et complexes qui réverbèrent dans le présent et confèrent à ce débat historique un potentiel politique, actuel, contemporain. Napoléon disait que « la destinée moderne, c'est la politique ».

Au fond, elle l'a toujours été. Nous vivons à une époque où cette vérité devient l'une des composantes permanentes de la pensée active de tous les gens conscients des droits et du devoir qu'ils ont de forger leur propre histoire.

ION SĂLIȘTEANU

peintre

Discerner, opter

Lorsque j'avais quinze ans, j'étais sûr que j'allais devenir peintre à tout prix (au fond de moi-même, je le savais déjà depuis longtemps). A vingt ans, étudiant, je dessinais tout ce qui me tombait sous les yeux. Il y a pas mal de temps, j'ai de nouveau regardé les dessins de ce temps-là. Je ne leur ai trouvé aucune signification, si ce n'est qu'ils sont l'image d'une soif aveugle de retenir sur le papier tout ce que je percevais, notations hâtives ou appliquées de la réalité environnante : hommes, rues, objets. Il s'agissait en fait d'une accumulation de formes et d'habitudes — en désordre — une accumulation presque désespérée, dans des solutions graphiques très variées. C'était une route qui pouvait mener partout ou nulle part. Et juste au moment où mes esquisses commençaient à susciter l'intérêt, mes profs me conseillant de choisir le domaine des arts graphiques, j'ai abandonné d'une manière assez brusque la voie de mon premier choix. J'avais comme l'intuition du péril de cette dextérité qui était mienne — nullement liée à l'esprit profond des sédimentations, mais à l'application spontanée de certaine habileté.

C'était le moment où j'avais découvert qu'une peinture ou un dessin peuvent ne pas être beaux. Qu'il existe des voies dignes d'être poursuivies et d'autres qu'on doit repousser avec acharnement. Même aujourd'hui je crois qu'il y a deux pôles dans la dynamique des actions humaines : l'amour et l'aversion. Sans ces deux pôles il n'y a pas de conscience artistique, ni de conscience civique.

Ce n'est que plus tard que j'ai compris que l'homme a besoin de s'imposer certaines limites dans son travail. Plus un art est limité à certaines données du réel — plus il est contrôlé logiquement, selon les règles intérieures de sa profession — plus il est libre car, par la structure concrète de l'œuvre, il représente une option et le droit à l'option est un droit acquis : celui de la liberté de conscience.

Une forme artistique née « au petit bonheur » me semble une forme tombée dans l'esclavage du hasard ou de la peur, une forme vague, amorphe, accidentelle, sans cachet de noblesse, dénuée de la force de persévérer jusqu'au but. Je crois à la force de conviction de l'art forgé lui-même avec conviction, sous le signe de l'authenticité; je crois au pouvoir d'influencer les gens par l'action de ses propres certitudes artistiques.

En apprenant le métier, au cours de l'évolution professionnelle (amoureux de formes abandonnées tour à tour, de mythes nourris, puis déchus), un moment vient où la peinture est égale à elle-même, devenue elle-même, tandis que l'auteur y est simplement impliqué, en tant que composante. On comprend alors tout à coup que ce mystère, cette illusion d'un objet qui vous appartient en entier, sont les produits d'une réalité complexe, les fils de la nature générale et du moi, les résultats des interdépendances socio-économiques. Alors, et alors seulement, on comprend qu'il n'y a pas de tour d'ivoire où l'on puisse s'isoler du souffle

ION SĂLIȘTEANU:
Les fruits de l'immolation

vivant des déterminations, que tout art est un reflet social, le reflet de certaines nécessité qui se sont servies de vous comme d'un porte-voix.

Et on comprend aussi que tout ce qu'on puisse faire en peignant, c'est de s'approprier une profonde connaissance des objets et des réalités présents, de se faire leur écho et de laisser la voie libre au désir de bien qui vous anime. C'est ainsi qu'un art devient actif, capable d'agir sur les hommes, sur leurs consciences. La formation de la conscience socialiste — en tant qu'acte politique fondamental — nous concerne d'une manière fondamentale, nous tous les fils de cette terre, engagés dans l'édification d'une société nouvelle, d'un monde de la civilisation et du bonheur de chacun. L'art ne peut exister en dehors de cet acte politique, en dehors de l'effort collectif par lequel nous nous forgeons nous-mêmes ainsi que notre histoire. Et je sens qu'ainsi il m'est impossible de ne pas faire corps avec mon peuple, avec notre tradition et notre art, avec la Roumanie où s'édifie le socialisme.

ANDRAS SÜTÖ

écrivain

La condition de l'universalité

A plusieurs reprises, ces dernières années, j'ai dressé le bilan de la littérature qui se publie en Roumanie. La brève distance à partir de laquelle nous envisageons les œuvres peut fort bien être cause d'erreurs, en leur faveur ou à leur détriment. C'est ici que nous vient en aide le Temps, qui nous accueille avec son fin tamis. On pourrait tout aussi bien l'appeler la mémoire collective du peuple. Mémoire pieuse et sévère, qui laisse choir les uns dans un oubli total et conserve les autres. Combien généreuse se montre par exemple cette Mémoire envers un Arghezi, envers un Ady : elle leur permet de ciseler, de perfectionner continuellement l'œuvre finie comme s'il leur était loisible de sortir, de temps en temps, du tombeau. En échange, à combien d'autres ne dit-elle pas : inutile de revenir sur ce que vous avez écrit, c'est mauvais, vous n'y pouvez rien. . . Scrutons, par conséquent, l'horizon de l'avenir.

Que nous annonce la littérature, pour demain? Elle ne peut nous promettre que ce qui se trouve sous tension en nous — jeunes et moins jeunes — en fait de substance, de pouvoir de créer. La croissance de la production de charbon est prévisible, par calcul. Mais il est impossible de s'imaginer le degré d'incandescence de l'idée, produit de milliards de cellules nerveuses qui vont réunir leurs flammes dans les romans et les poèmes futurs. Ce qui est certain, c'est que, de même que dans sa course dans l'univers, notre globe ne perdra pas son enveloppe aérienne, notre vie spirituelle, elle aussi, emboîtera le pas aux modifications de la réalité matérielle. Eterniser les transformations qui se produiront chez nous d'ici la fin du siècle sera une tâche noble et difficile, artistique et en même temps politique. Je ne saurais croire que le point de départ de ce niveau universel tellement convoité puisse être autre que notre réalité, que cette arène où se déroulent les événements de notre vaste action historique. Pour atteindre une valeur universelle, le message des écrivains doit uniquement venir d'une connaissance profondément vécue des conditions et des relations sociales concrètes : dans notre cas, de la réalité concrète que notre patrie, notre peuple et nous-mêmes vivons chaque jour. Il est une idée qui nous est familière et que nous demandons la permission de rappeler, elle s'adresse à ceux qui pensent que le cadre national représente un danger pour l'universalité de l'art : c'est une prophétie de Jean-Paul Sartre, selon laquelle la renaissance du roman viendra des territoires où se construit le socialisme, selon laquelle aussi l'énorme creuset où se déroulent processus, conflits, transformations de la conscience humaine, révolutionnaires, inédites, inconnues jusqu'ici, c'est le socialisme. Joyce aussi pourrait être invoqué contre ceux qui ignorent ou qui méprisent cette dépendance organique. Est-ce que Dublin — sa ville natale — n'est pas restée, sa vie durant, une inépuisable source d'inspiration pour son œuvre tout entière?. . . Un Chagall — nous dit-on — a réussi « à s'arracher à la province ». Mais ces personnages fumant la pipe sur les toits ne lui viennent-ils pas de son Vitebsk natal, d'où ils l'ont suivi avec une inébranlable fidélité à Paris? Les exemples sont archi-connus. En dernière analyse, il n'est d'ailleurs pas nécessaire de nous en fortifier ; il nous suffit de faire de notre mieux pour accomplir, conformément à notre idéal, l'impératif, historiquement déterminé, des tâches qui nous incombent.

TRAÏAN ŞELMARU

critique de théâtre

Implication dans le débat

Quand en 1951, à son retour en Allemagne, on lui demanda s'il avait changé d'opinions, s'il avait modifié ses idéals, Erwin Piscator répondit en regardant par la fenêtre d'une chambre d'hôtel d'où l'on apercevait les ruines de Berlin: « Est-ce moi qui dois changer? Voyez ces ruines dehors: c'est cela qui a changé ! » En rappelant ce dialogue, Piscator termine son livre *le Théâtre politique*, écrit en 1961, par ces mots: « Depuis, ces ruines se sont changées en palais de verre. Vont-ils redevenir des ruines? Veuille le sort que cela nous soit épargné. Mais, comme l'a dit un jour Napoléon (en reprenant un aphorisme de Voltaire), qu'est-ce que notre sort sinon de la politique . . . Et alors, de quel art avons-nous besoin aujourd'hui? Ne croyez-vous pas que l'art que nous devons faire est malgré tout un art politique? » La position de Piscator est aussi celle des plus grands hommes de théâtre vivant sous toutes les latitudes du monde contemporain.

En ce qui nous concerne, nous avons une riche tradition en ce sens. Dans d'autres conditions historiques, il va sans dire, dans un autre contexte social et avec d'autres modalités d'expression, la dramaturgie classique roumaine comporte deux directions fondamentales: l'une brillamment représentée par Ion Luca Caragiale dont les pièces *Une lettre perdue*, *Une nuit orageuse*, *Scènes de carnaval*, *Monsieur Leonida face à la réaction* sont de violentes satires politiques à l'adresse du régime bourgeois-agrarien de son époque; l'autre, celle du drame historique, comprenant l'œuvre d'écrivains tels que Vasile Alecsandri, Barbu Delavrancea, B.P. Hasdeu, Alexandru Davila, parcourue par un puissant souffle patriotique, constituent la base d'une véritable épopée nationale. C'est un héritage qui au fil du temps s'enrichit de nombreux ouvrages, les années du socialisme venant ajouter au patrimoine existant des pièces inspirées de la lutte révolutionnaire du prolétariat contre l'ancien régime, des journées de l'insurrection armée antifasciste et de la période de l'édification de la nouvelle société. La dramaturgie contemporaine poursuit elle aussi la ligne du théâtre historique, considéré à travers un nouveau prisme, situant dans le contexte européen des figures et des moments représentatifs de notre passé et soulignant, outre l'intransigeance avec laquelle le peuple roumain a défendu sa liberté et son indépendance, le rôle qu'il joua à différentes époques dans l'arène internationale.

La dramaturgie contemporaine roumaine fait montre d'une large gamme de préoccupations et, qu'elle aborde la thématique historique ou celle de nos jours, elle s'efforce toujours de répondre à la problématique actuelle, de devenir un facteur efficient dans le parachèvement de la conscience socialiste des masses. Dans des styles divers, des auteurs tels que Horia Lovinescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Mihnea Gheorghiu, Titus Popovici, D.R. Popescu, Marin Sorescu, Paul Anghel, Al. Voïtin, Iosif Naghiu, Ion Băieşu, et bien d'autres écrivent un théâtre politique d'un contenu profondément humaniste. Qu'il s'agisse de quelque début sur le thème du profil moral du communiste, comme dans *le Pouvoir et la vérité* de Titus Popovici, d'un spectacle-document de l'époque du prince régnant Michel le Brave, tel que *la Tête* de Mihnea Gheorghiu, ou des satires d'Aurel Baranga, l'art théâtral n'étant pas un divertissement destiné à remplir deux ou trois heures, le public ne peut y assister passivement, mais se trouve impliqué dans le débat, devient partie du spectacle.

D'ailleurs ce n'est pas seulement la dramaturgie originale qui suit ce chemin, mais l'art théâtral roumain tout entier, à commencer par la nouvelle école de mise en scène qui, dans chaque œuvre choisie dans le répertoire classique, voit une modalité d'exprimer un point de vue politique, contemporain et universel. C'est aussi l'explication des succès remportés à l'étranger par certaines tournées dans le cadre desquelles ont été représentés, dans des visions scéniques inédites, *Hamlet* ou d'autres chefs-d'œuvre shakespeariens, des ouvrages de Bertolt Brecht ou de Georg Büchner. Une grande audience ont eu auprès du public roumain les pièces de débat politique *le Vicaire*, de Rolf Hochhuth, *le Cas Oppenheimer* ou *le Dossier Andersonville*. Quelle qu'en soit la modalité d'écriture — œuvres de fiction ou pièces-document, montages de poésie ou spectacles de plein air —, le théâtre politique gagne l'adhésion des masses qui retrouvent à la scène leurs propres préoccupations, y trouvent réponse aux questions qu'elles se posent et d'enthousiastes appels à la lutte pour le noble idéal de la liberté et de la dignité nationale, de la paix et de l'entente entre les peuples.

ION VLASIU

sculpteur

Les arts donnent à la vie un nimbe de lumière

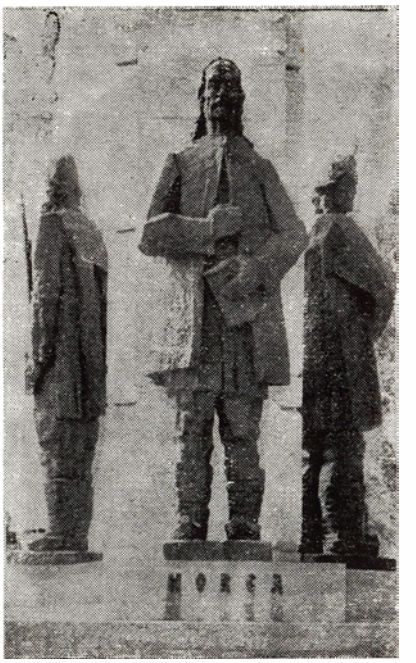
C'est à l'Académie des Beaux-Arts de Cluj-Napoca que j'ai fait mes études, dans la ville même où j'allais ouvrir plus tard quelques expositions et pour laquelle j'ai sculpté plus récemment, un monument dédié à de grands héros de notre histoire. Il s'agit de Horea, Cloşca et Crişan, les trois hommes qui se trouvaient à la tête de la révolte paysanne de 1784. Ce sujet m'a attiré dès mes premières années d'activité artistique. Pour réaliser le monument, j'ai fait des études et des ébauches en grand nombre, peut-être même plus qu'il n'en aurait fallu, mais je me sentais dominé par la grandeur tragique de ces paysans-héros. Leur vie est une grande leçon de patriotisme, mais je puis dire que, désireux de rendre leur caractère réel, d'exprimer leur personnalité, j'ai appris la rigueur que réclame notre métier et, de plus, j'ai trouvé des éléments de style essentiels dans ma vision plastique. Dès le début, leurs traits m'ont paru taillés à coups de hache, et à force de les regarder, je me suis éloigné des formules douceâtres du néo-classicisme. Réussissant à m'exprimer plus audacieusement, j'ai donné à la forme un contenu plus réel.

Cette expérience m'a permis de faire le buste de grands écrivains: Mihaïl Sadoveanu, Ion Creangă, George Bacovia, George Coşbuc, et je travaille en ce moment à un monument à Mihaï Eminescu — le sublime poète des Roumains. Tous ces ouvrages sont en bronze et en pierre, matériaux que je considère propres au genre épique en fait de monuments; ce qui ne m'empêche pas d'être très attiré par le bois, non seulement parce que j'ai été menuisier (l'odeur de la planche de sapin me poursuit même en rêve !) mais parce que le bois suscite l'imagination. Il peut conduire à des expressions surprenantes, surtout si l'on réussit à articuler le sujet dans une architecture qui ne contredise pas le rythme de la croissance végétale, qui n'écrase pas les sens dynamiques intimes de la nature. C'est à peine au moment où j'ai compris le sens esthétique de la matière même, son apport dans la constitution d'une vision artistique, que je me suis senti maître de mon art et que j'ai compris que le métier doit se soumettre avec tact et finesse aux conditions dictées par la structure de la substance sur laquelle on travaille. La matière ne peut être techniquement violée. Chaque fois qu'on la force, on n'obtient qu'une forme hybride.

Une chose qui m'a paru essentielle et de tout premier ordre, c'est de clarifier le sujet dans sa conscience, d'être en parfait assentiment avec le thème choisi, parce que ce n'est que sur la ligne dynamique de l'assentiment avec lequel on attaque la matière que l'on peut parvenir à une forme artistique à la fois sincère et expressive, capable, autrement dit, de s'engager devant les hommes, de communiquer avec eux. J'ai travaillé les matériaux classiques: le bronze, la pierre, le marbre, le bois, j'ai modelé et j'ai ciselé quarante-cinq années durant, j'ai ouvert quinze expositions dont quatre de peinture. Pour moi, la peinture représente une autre matière, du reste, par elle je m'exprime spontanément, avec la joie de pouvoir étendre mes préoccupations à un horizon thématique qui se refuse à la sculpture. Après quoi, en écrivant mes livres, j'ai vu une grande quantité d'autres aspects se soulever dans ma conscience. La relation entre le thème et le sujet, entre le sujet et la forme, entre la forme et la matière — problèmes assez épineux pour la théorie de l'art — me sont devenus lentement, petit à petit, plus clairs; mais à son tour la profession de mémorialiste m'a posé jusqu'à l'obsession le même problème, celui de la signification sociale que peut avoir l'art comme forme de manifestation de l'esprit, de la pensée et de la sensibilité. J'ai cru, je crois que les arts donnent à la vie un nimbe de lumière dont l'absence mène au pessimisme. C'est pourquoi j'ai toujours été contre l'art froid, contre les spéculations intellectualistes et je pense même maintenant que les arts, avec leur force vitale, avec la joie et la lumière qu'ils dispensent à la vie, apportent tous les arguments possibles contre la raison pessimiste. Nullement enclin à l'idéalisme, comme on pourrait le croire, je suis conscient de ce que la vie est une lutte incessante, mais cette définition même offre, il me semble, à notre esprit, à notre volonté et à notre conscience, un cadre de manifestations dynamiques, riches en sens vitaux, qui, profilées artistiquement, créent la voûte de l'histoire, cet édifice grandiose, troublant de la vie humaine, ce trésor de vie et d'expérience d'où la figure de l'homme s'élève, téméraire, héroïque, image qui défie les spéculations mesquines, hybrides essais d'ébranler la philosophie réaliste de la vie; je crois au chant et à la poésie de la volonté et de la consicence en action, à la philosophie de l'action, qui donne ses contours en droit et en fait à une éthique dans le sens humaniste le plus large. Voilà pourquoi la position de certains théoriciens qui chantent les louanges de formes d'art désagrégées me semble absolument maladroite, pour ne pas dire ridicule.

Je sais que dans sa recherche de formes d'expression, le talent est enclin à fouler tout le terrain offert à l'expérience de vie; il est normal, — je l'ai soutenu et le soutiens encore — que cette inclination du talent vers les voies de l'expérience ne souffre aucune contrainte. Il faut laisser à l'artiste un champ libre où il puisse manifester son imagination, sa fantaisie, un champ de l'intuition, autrement je ne vois pas comment la forme artistique pourrait être sans cesse renouvelée, ce à quoi oblige la nouveauté même de la vie, son visage soumis aux changements. Ces dernières années, les plasticiens de Roumanie, après l'expérience des premières années de révolution, ont fait en toute liberté, toutes les expériences qui les ont attirés. Voyageant dans tous les pays du monde, ils ont connu des confrères de toutes les orientations, ils ont ouvert des expositions personnelles, où ils ont eu affaire à un public international très à la page, sensible à la couleur et à la forme. En même temps ils ont pris part à de nombreuses expositions collectives, dans ces confrontations ils ont eu un large écho très positif, parce que, justement, les œuvres présentées parlaient clairement de la vie, des aspirations et de la dignité d'un peuple qui s'est fait respecter par son optimisme, son amour de la liberté et de la justice, pour lui et pour le monde entier. Je n'ai pas été étranger à cette activité, car jamais je ne pourrais me tenir loin du frémissement des arts dans lesquels de tout temps, j'ai senti la pulsation intense des aspirations les plus élevées de l'homme.

ION VLASIU : Le monument consacré à Horea, Cloşca et Crişan, dans la ville de Cluj-Napoca ↓



AL. VOÏTIN

dramaturge

L'apolitisme de l'art? Ça n'existe pas!

Calypso ayant offert à Ulysse tous ses enchantements, et l'immortalité par-dessus le marché, Ulysse préféra y renoncer et s'enfuir, car le prix de ces dons aurait été la solitude. Preuve irréfragable de ce que la définition homme-animal social donnée par Aristote vient d'observations tirant leur origine du plus profond de l'existence humaine. L'homme n'a pu vivre ni ne vivra jamais sans la société de ses semblables. C'est pourquoi je pense que l'art, l'art tout entier, en tant que manifestation et que moyen de communication, a été, est, et sera, dans son essence, une expression de la relation entre l'artiste-créateur et les hommes parmi lesquels il mène son existence.

De nombreuses démonstrations, parfois étayées d'une brillante dialectique, sont là pour confirmer cette vérité. En ce qui me concerne, ne faisant pas partie des acolytes de la Muse considérée par Voltaire comme la dixième — j'ai nommé la Critique — il ne me reste qu'à avouer, la main sur le cœur, mon manque total de confiance en ceux qui encadrent leurs propres œuvres et celles d'autrui dans des catégories supraterrestres, appelées naguère : art pur, art pour l'art, et plus récemment onirisme, non-linguisme et chaque fois autrement.

Je précise, je suis pour la liberté totale en ce qui concerne le droit de dessiner des clôtures, ou des tours quelles qu'elles soient, destinées à servir d'abri aux créateurs et je reconnais le droit de tout un chacun à se claustrer soi-même dans toute espèce de formules, convaincu que je suis que nul ne peut y être enfermé sans son consentement. Néanmoins je ne puis être d'accord avec les théories esthétiques qui blâment certains créateurs et les mettent à l'index, du fait qu'elles ignorent (délibérément ou non) la corrélation entre les œuvres d'art et l'existence des auteurs respectifs sur cette terre. Pour ma part, je n'estime pas valables les étiquettes d'apolitiques, d'évadés du social, appliquées aux auteurs qui se torturent dans les sous-sols de l'irrationnel ou se propulsent au-delà des paramètres biologiques. Au contraire, ils sont à mes yeux des héros-victimes, distribués dans les drames politiques de leur époque, drames qui se jouent sur les scènes des créations humaines indignes des foules et utiles, uniquement, à ceux qui ont bien voulu ne réserver que les paradis des saintes écritures au bonheur de l'homme moyen. Voilà justement pourquoi les esprits limpides et courageux des puissants forgeurs d'art ont toujours milité pour la justice et pour le bien, le panthéon de l'humanité n'ayant de places que pour ceux qui ont mis leur talent au service de la liberté et de l'équité sociales.

L'exacerbation de l'exploitation de l'homme par l'homme a déterminé aussi le durcissement de l'expression des maîtres contre les porteurs d'idées avancées, oppression qui se manifeste en des gammes diverses subtilement nuancées. Entre la violence physique et l'obtention de l'habit d'académicien, il y a un *ambitus* extrêmement étendu. Le créateur de force et de courage réussit à s'arracher à tous les pièges — quels qu'ils soient — afin de se frayer un chemin à l'aide de la pioche de son esprit constructeur du progrès. On a vu des artistes obligés de recourir à des paraboles subtiles, de ciseler des métaphores-surprises pour manifester leur opprobre devant l'asservissement.

Cependant certains créateurs n'ont pas réussi à sortir des méandres dans lesquels leurs Parques les ont abandonnés. Ils gémissent sur leur insuccès, tandis que la pestilence du paysage social dans lequel ils vivent nous donne le frisson. Je dirais que nombre d'entre eux — bien que déclinant toute appartenance idéologique ou allant même jusqu'à nier toute possibilité de communion ou de communication entre les hommes — nous permettent de peser, moralement et politiquement, la gravité des pathologies sociales que des régimes tortus peuvent engendrer.

Ainsi donc, j'estime que tout créateur, lorsqu'il nous transmet, par son œuvre, des pensées filtrées par son expérience et son imagination propres, pensées qui ont leur source dans l'ambiance sociale dans laquelle il vit, exprime — délibérément ou non — un message ou tout au moins une information politique.

J'ai souvent pensé à la mémorable aventure d'intelligence dans laquelle notre littérature s'engagea autour des années 1930, lorsqu'un groupe de jeunes — «commandés» par Saşa Pană, médecin major — faisaient paraître des éphémères et de brillantes publications surréalistes. C'est là un phénomène qu'il convient d'apprécier. Un jeu mais qui, sous la séduction de la fraîcheur, contenait un grave accent protestataire contre l'oligarchie qui s'employait sans relâche à étouffer les droits démocratiques, pourtant bien chétifs à l'époque.

Les insolences spirituelles des surréalistes roumains étaient percutantes et se conjuguaient, à l'époque, avec l'antipathie populaire à l'égard de la bourgeoisie officielle nantie et philistine. Très, très vite, nos surréalistes se sont dirigés — je ne me trompe pas trop en disant comme UN [1] seul homme — vers une littérature combative, progressiste, antifasciste. Qu'il me suffise d'évoquer le nom de Geo Bogza. Et, en ce qui concerne la latinité et l'apparentement avec le surréalisme de France, tout au moins celui de Paul Eluard.

Je ne me suis pas rapporté aux utiles outrances de ceux qui étaient de jeunes surréalistes au cours des années 30 pour étayer ma propre opinion sur une argumentation historique mais pour confesser que, selon moi, aucun artiste ne peut remplir sa mission s'il n'adhère pas aux idéaux les plus ardents de son peuple.

Ecrivain, je me range auprès de ceux de mes confrères qui repoussent les modèles d'une littérature éloignée de notre spiritualité. Nous avons tous le devoir de ne pas nous mettre à la recherche de l'inédit dans ce qui, depuis longtemps caduc, empêche de voir la réalité tonique de notre vie quotidienne et de tirer un enseignement nouveau des faits de gloire du passé roumain. Et puisque je pose un signe d'égalité entre le théâtre historique et le théâtre politique, les pages encore blanches sur mon bureau sont réservées à une pièce qui, s'appuyant sur des faits de notre histoire, aspire à véhiculer des idées intéressant le présent du peuple roumain et, pourquoi pas, son avenir.

L'une de leurs revues s'intitulait UNU, qui signifie UN

CENTENAIRE D'HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

REVANCHE DE LA CRÉATION

par FLORIN MIHĂÏLESCU

Dans sa profondeur, la littérature d'Hortensia Papadat-Bengescu (1876—1955) cache la signification symbolique d'une double vengeance : contre une condition individuelle et, surtout, contre une condition historique et sociale. Née et élevée dans un milieu bourgeois, ayant reçu une éducation et une instruction de pensionnat, la jeune fille, frémissante de sensibilité et de soif de vivre, éprouvera bientôt le sentiment d'être cloîtrée, frustrée et enfin se désolera de l'horizon étroit et mercantile de sa vie. Puis la situation devient permanente après un mariage de convenance, envisagé d'abord comme une évasion possible hors de la monotonie du cercle familial, mais accepté plus tard comme une contrainte également mutilante, avec tout son cortège de pérégrinations provinciales exigées par la situation de magistrat de son mari, à la recherche d'un poste dans la Capitale, qu'il n'obtiendra que vers le déclin de sa vie. Des servitudes mondaines, matrimoniales, interviennent sans arrêt. Des enfants naissent l'un après l'autre et ce n'est qu'après avoir atteint la maturité, *nel mezzo del camin*, à un âge où d'autres ont déjà écrit plusieurs livres et acquis un nom et un renom, qu'Hortensia Papadat-Bengescu retrouve une ancienne disposition d'écrire et les plaisirs de l'imagination, pour commencer une œuvre par laquelle elle se sauvera d'une ambiance terne et ingrate et prendra sa revanche, sans doute la plus éclatante possible. Le ratage indubitable d'une existence devient ainsi le fondement et la substance d'une création extraordinaire, forme de compensation vitale et de manifestation plénière des ressources intérieures. En art, cette femme écrivain revit sa vie refusée, la fixant dans des moules éternels et l'investissant de significations générales. Son pouvoir créateur se venge d'une existence fatalement limitée au périmètre des conventions et des mondanités bourgeoises et en tire une œuvre durable. Chez Hortensia Papadat-Bengescu, la vie n'a jamais un visage édulcoré et rassurant ; elle lui oppose d'ailleurs une réplique acide, profonde et sans ménagements, ce qui prouve la vérité du vieux dicton que l'art n'est dans son essence qu'une critique de la vie.

Par son œuvre, la romancière se venge non seulement de son existence individuelle, mais aussi de la société, de sa classe, du sens sombre et tragique d'un monde qui décline sous la pression non seulement des facteurs externes, mais d'un mal intérieur qui ne pardonne pas. Tout l'univers humain des œuvres d'Hortensia Papadat-Bengescu reflète le cycle naturel d'une maladie sociale, depuis la contamination jusqu'au désastre. L'invasion de la laideur et de l'ennui, sous toutes les formes possibles, n'est que la métaphore d'une dégringolade socio-historique : d'une monde qui épuise ses ressources vitales à contempler sa propre glissade vers la mort. L'incision d'un réalisme lucide, impitoyable dans le cœur de ce phénomène de dissolution silencieuse, résignée ou plutôt impuissante, c'est la deuxième vengeance d'Hortensia Papadat-Bengescu, qu'elle-même ne pouvait plus percevoir dans toutes ses implications.

La voie vers l'expression suprême de cette vision amère n'a été ni directe ni spontanée ; elle est le fruit d'une conscience de la nécessité. Elle s'ouvre par la confession, la manifestation lyrique, l'explosion sentimentale, associées pourtant dès lors à une puissante intuition

analytique. Egocentriques, les premiers livres se concentrent tous sur l'univers intérieur, même quand l'exigence de la narration paraît imposer des personnages apparemment divers. Dans *Eaux profondes*, *le Sphinx* et *la Femme devant le miroir*, parus en 1919, 1920 et 1921, la subjectivité est le thème dominant, tandis que les essais de manifestation épique ne sont encore que formules sans substance propre, leur vraie fonction n'étant que de disperser la confession, par l'effort, évidemment légitime, de lui assurer au moins une minime impersonnalité. Mais les personnages sont autant de porte-voix de l'auteur ; aucune conscience propre ne se définit en eux, pas plus que l'ambiance ne parle d'elle-même par le support des faits, mais par des gerbes de notations lyriques où se manifeste une force d'invention non seulement sans précédent, mais aussi jamais resurgie dans notre littérature.

L'expérience de la première conflagration mondiale arrache Hortensia Papadat-Bengescu au cercle des anciennes préoccupations qui avaient eu pour fruit les volumes du début. La tendance à l'objectivité épique reçoit l'appui d'une expérience personnelle, celle d'infirmière, et aussi des encouragements venus successivement de critiques faisant autorité, et qui ont marqué son destin : ce furent G. Ibrăileanu (1871—1936) et E. Lovinescu (1881—1943). Avec les volumes *le Dragon*, *Romance provinciale* et *Dessins tragiques*, précédés en 1920 par le drame *le Vieillard*, la nouvelle orientation littéraire paraît se dessiner plus clairement. Ce sont des nouvelles sur la vie de province, qui procèdent avec détachement à des investigations sur les destinées humaines et ouvrent ainsi la voie aux œuvres d'envergure romanesque du cycle de la famille Hallipa. Commencé en 1926 par *les Vierges aux cheveux épars*, le cycle atteint son apogée avec *Concert de musique de Bach* et *le Chemin caché*, pour s'achever dans le vaste roman d'ambition proustienne *Racines* ou peut-être dans le manuscrit malheureusement perdu de *l'Etrangère*, dont le mystère est encore intact.

La transition de la littérature de confession des débuts à l'édifice romanesque ultérieur est impressionnante à bien des égards, mais elle n'annule pas l'unité d'essence de la création d'Hortensia Papadat-Bengescu et ne provoque aucune faille entre l'étape de ses nouvelles et celle des grands romans de famille, accomplissement suprême et original de ce grand écrivain. Le lyrisme de l'introspection s'estompe, mais l'ensemble des problèmes n'est pas fondamentalement modifié par la contribution des quelques personnages variés qui y introduisent leurs points de vue. En partant de la force centripète de la phase lyrique, l'écrivain parvient, dans ses romans, à la construction centrifuge de la narration, à la création de milieux relativement indépendants et à la projection d'univers intérieurs à existence épique distincte. Toute cette instrumentation, destinée à conférer de l'objectivité à l'œuvre, porte cependant le message d'une seule conscience : la conscience tragique du narrateur et surtout son autoanalyse, car, pour étrange que cela paraisse, les nouvelles et même les romans d'Hortensia Papadat-Bengescu ne sont que des explosions variables et variées d'une même vocation de se confesser, à la différence que dans les derniers la confession se dissimule entièrement sous les formes de la narration objective. Mais l'évolution des formes n'entraîne pas, dans ce cas, une modification de la substance visionnaire. Sous le masque « objectif » de personnages comme Elena Drăgănescu, le prince Maxenţiu ou Lina Rim, mais aussi sous l'autre, démoniaque, du docteur Walter Rim ou Lică le Troubadour, une seule et même perspective nous intéresse, pénétrée par l'obsession dévoratrice de la laideur. L'humanité de l'auteur, être maladif au propre et au figuré, se meut dans un univers clos, dans des cycles qui se défont et se refont sous l'incidence permanente de l'instinct de propriété et, sur un autre plan, de sa conséquence, l'instinct de la hiérarchie sociale.

Les romans de la famille Hallipa ne racontent pas le mécanisme d'une évolution épique et n'ouvrent aucun horizon pour des transformations humaines ultérieures ; ils nous suggèrent, par des images objectives et réalistes, agissantes comme des symboles, l'érosion irrémédiable d'un monde. Les familles s'éteignent l'une après l'autre, les destins s'achèvent à leur tour dans un point mort ou sans perspective, comme pour consacrer le triomphe d'une malédiction provenant d'abord de l'histoire intérieure de ce monde-là. Mais l'angle de perspective de la romancière ne nous cache pas pour autant les corrélations plus profondes de l'histoire intime, où agit sans nul doute un certain déterminisme historique, même si l'œuvre ne nous propose jamais d'ouverture explicite sur les structures et les troubles majeurs de l'époque. Dépourvue en quelque sorte du sentiment de la dialectique historique, la création d'Hortensia Papadat-Bengescu implique toutefois la dialectique de l'histoire et de l'élément social dans le noyau même de sa vision. Dans des analyses d'une subtilité extrême, unissant l'observation attentive des états physiologiques et l'évocation de douloureuses tensions intérieures, la romancière a surpris l'effritement lent et organique d'une humanité tragique, épuisée et indifférente, à qui il ne reste plus qu'à silencieusement contempler son propre désastre, sachant bien qu'elle a perdu toute chance de survivre.

Pour que le tragique ne confère pas le sublime, il est noyé dans le grotesque ; car la tragédie ne réside pas ici dans le ratage individuel, mais dans la mort sans gloire d'un monde

qui a épuisé ses ressources vitales et n'existe plus qu'en vertu d'une inertie historique, touchant elle aussi à une fin inévitable. Le grotesque envahit donc le déclin tragique par l'arrivisme d'un autre monde, plus intrépide, dont la présence semble combler les brèches secrètes de l'autre. La carrière d'Ada Razu, devenue sans grandes difficultés princesse Maxenţiu, est symptomatique en ce sens, pour ne plus parler des personnages qui se dégradant d'eux-mêmes, tels la bizarre Mika-Lé ou Lică le Troubadour, parachèvent à leur tour le processus général de dissolution de l'ancienne aristocratie et de la bourgeoisie parasitaires, au bénéfice, provisoire aussi, d'une bourgeoisie parvenue, plus récente et évidemment plus entreprenante.

Sans avoir radicalement modifié l'évolution du roman européen moderne — elle a été contemporaine, par exemple, d'un écrivain comme Virginia Woolf —, Hortensia Papadat-Bengescu reste malgré tout une réformatrice dans la littérature roumaine, une fondatrice brillante et encore inégalée de la prose analytique d'introspection, qui sait pénétrer les psychologies obscures au moyen d'observations et de suggestions physiologiques. L'association entre le sondage intérieur et les nombreuses notations de comportement au niveau de la réactivité physique spontanée confère aux analyses de cet écrivain une puissante originalité de formule littéraire. La force de construction organique, l'évocation d'une foule de personnages, sur l'ample espace de plusieurs milliers de pages, associent en outre à l'esprit analytique inventif les ressources d'une imagination narrative authentique, nourrie peut-être par une observation extérieure limitée et élémentaire, mais aussi par un don exceptionnel d'autoanalyse de la conscience et du subconscient individuels.

Le cas des œuvres de cette romancière est, peut-être, celui même de toute littérature authentique dans son mode spécifique de suggérer, d'insinuer ses significations. Rien de plus neutre en apparence que les romans d'Hortensia Papadat-Bengescu. Leur air d'objectivité est incontestable, mais rien n'est plus troublant que cette apparente neutralité. Car la modalité de projection de l'image de l'humanité parle toujours d'elle-même. Elle est le langage le plus propre et le plus convaincant du créateur et notre romancière nous paraît l'avoir tout aussi bien connu qu'un Liviu Rebreanu ou un Camil Petrescu, que Mihaïl Sadoveanu ou George Călinescu. Hortensia Papadat-Bengescu occupe une place importante dans la littérature roumaine, et sans doute aussi dans la littérature féminine universelle.

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

LIVRES

RADU BOUREANU: LA PLANÈTE PURE

ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ

Avec la publication de *la Planète pure*, on rend hommage au poète Radu Boureanu qui a accompli ses soixante-dix ans d'existence, dont plus de quarante consacrés à une activité littéraire ininterrompue et féconde, à laquelle s'est ajoutée à maintes reprises celle du peintre et du dessinateur.

Dès sa plaquette *Vol blanc* (1932), le poète retenait l'attention de George Călinescu, le grand critique et le grand historien littéraire, qui au-delà du maniérisme inhérent en quelque sorte à un début, soulignait l'originalité « de la vision météorique du cheval rouge » (Pégase) — métaphore qui allait symboliquement traverser tout l'œuvre du poète. Un autre critique de prestige, Eugen Lovinescu écrivait en 1936, lors de la parution du deuxième recueil de Radu Boureanu, *le Golfe du sang*, que sa poésie est «une élégie harmonisée en des tons retenus et en sourdine sentimentale, mais sur un fond blanc, serein, éthéré ». En évoquant, par exemple, dans des visions quelque peu fantastiques et exotiques, des êtres légendaires autochtones, des rois et des fées, des haïdouks et des chevaliers du Moyen Âge, et aussi des signes du zodiaque, en un mot, tout un monde décoratif, aux attributs essentiellement picturaux, Radu Boureanu obtenait une synthèse réussie de traditionalisme et de modernisme. C'est d'ailleurs le décoratif, l'imagerie savante aux couleurs raffinées, incluse avec toute sa richesse dans une expression souvent elliptique, cryptique, qui, avec le geste solennel, caractérise toute sa création. Le poète aime le cérémonial, le faste et le fastueux, mais sans ostentation aucune. En 1940 ses *Chevaux d'apocalypse* reprenaient le ton élégiaque, dont la tristesse profonde reflétait les horreurs de la guerre qui venait de commencer. Sur cette même ligne pacifiste antifasciste, mais cette fois avec une confiance nouvellement acquise en la victoire des peuples contre la tyrannie, s'inscrit le recueil intitulé *le Sang des peuples*, paru en 1948. Il a été suivi de *la Mort des moulins à vent* (1961), du *Cantique à la Cité de Bucur* (paru la même année, en hommage au demi-millénaire de Bucarest), *le Cœur dessiné* (1963), *les Clefs du sommeil* (1967), méditations en marge de la peur du vide, de la relation rêve-réalité, considérée non sans un certain détachement ironique, *le Coq du clocher*, introspection sur le thème du rôle de l'artiste dans le monde, *les Pyramides du froid* (1970), poème d'attitude contre le danger d'un désastre atomique, *les Mains des heures* (1971), plaidoyer en faveur des valeurs humaines éternelles qu'il faut non seulement protéger contre les assauts du temps mais aussi cultiver sans cesse. A ces ouvrages viennent s'en ajouter trois, qui sont anthologiques: *l'Ombre des étoiles* (1957), *le Violon cosmique* (1969) et *Ecrits* (1972), ce dernier remarquable par la sélection rigoureuse opérée par le poète lui-même, qui y a su décanter les valeurs esthétiques réellement durables.

Dans son nouveau recueil, *la Planète pure*, Radu Boureanu, qu'il se pose des questions sur les valeurs de l'existence, sur la conscience de soi de l'artiste ou sur la vie et sur la mort à l'échelle cosmique, en revient au lest pictural, au décor, à l'expression solennelle, aux gestes hiératiques et mélancoliques. C'est ainsi que dans le poème *Mots de neige*, l'auteur toujours obsédé de chromatique voit comme essentielle la relation mot-couleur: « Les mots de la Genèse ont été en couleurs prononcés dans les feuilles, le sang et la neige ». *Je me rassemble* est un poème d'auto-définition, traversé par l'idée de l'universalité de l'esprit poétique: « De la dispersion je me / rassemble comme une armée revenue dans la citadelle; / j'étais nombre, je deviens unité / nombre d'or — proportion particulièrement esthétique, / calcul babylonien astrologique / noyau de nombre atomique. . . » La métaphore du Pégase rouge, dont je parlais plus haut, reparaît ici sous le signe du sentiment de la patrie et du devenir historique: « Ô! cheval de feu et de sang de la poésie / après avoir lampé la braise de la stupeur / aussi grand que l'espace tu me portais en croupe / et ombrageais un cercle de pays angoissé » *(Sous les ailes du cheval rouge)*. Le poète se conçoit le chantre de

la terre originelle, du « pays du blé » — territoire solaire, idéalisé par la rêverie poétique *(Pays de nostalgie)*. *L'Automne* est un beau sonnet de mélancolie retenue, distante: « C'est le vol dans les espaces et le silence précaire / Des troupeaux de nuages cherchent leur berger. / Le champ porte encore la laine arrachée à l'épine ».

Nous pourrions dire qu'aucune douleur pas plus qu'aucune joie explosives n'ont jamais ensanglanté ou donné des ailes à la plume de Radu Boureanu, au point d'ébranler quoi que ce soit d'une architecture bien pensée, d'un coloris fastueux, d'un équilibre stable, où alternent le vers classique et le vers libre. Certains poèmes, tels *Enesco joue pour Luchian* font partie d'un cycle plus ancien, dans lequel le poète commente (« Ut pictura poesis. . . ») certains célèbres tableaux de maîtres roumains comme Nicolae Tonitza, Nicolae Grigorescu, Ştefan Luchian, Theodor Pallady. Dans le poème que nous venons d'évoquer, l'auteur, partant de la rencontre de deux titans de l'art (Enesco était réellement venu jouer pour le peintre, cloué sur son lit de souffrance), décrit le crépuscule de Luchian avec une émotion authentique, nullement contredite par le solennel de la « mise en scène ».

Notons encore le corps à part que forment, sous le titre *Paysages polonais*, trois poèmes du recueil placés sous le signe des réalisations de toute beauté obtenues par le peuple ami et des orages historiques qui l'ont éprouvé.

★

ION HOREA: **L'OLIVIER DE PLATON**

ÉDITIONS DACIA

Depuis ses débuts, en 1956, alors qu'âgé de vingt-sept ans il publiait des *Poésies* où il glorifiait les travaux agricoles et où il confessait sa joie devant la générosité de la terre, Ion Horea n'a pas cessé d'évoluer, tout en demeurant fidèle à son discours poétique initial. Un discours essentiellement classicisant, au moyen duquel, s'inscrivant dans une tradition « bien de chez nous » (allant d'Eminescu à Ion Pillat ou à V. Voïculescu), le poète se laisse facilement capter et jouit d'une large et constante audience.

Paru en 1973 sous le simple titre de *Vers*, un recueil de poèmes, rigoureusement sélectionnés par son confrère et ami Romulus Vulpescu, était la quintessence de tout ce qu'il avait écrit de 1956 à 1972; y figuraient ceux de *la Colonne en plein jour* (1961), de *l'Ombre des peupliers* (1965), du *Calendrier* (1969), de *Pas encore* (1972). Si j'ai rappelé ce recueil anthologique, c'est parce que les notes dominantes qu'on y trouve: joies domestiques et bucoliques, nostalgie de l'enfance, amour de « la lumière de la campagne », sentiment du temps, valeur exemplaire de l'histoire, se retrouvent dans *l'Olivier de Platon*.

Le livre comporte trois parties: *Cerne*, *la Hellade*, *Rondeaux*. Nous trouvons dans la première une poésie incantatoire, celle d'un sage accordé aux tâches récurrentes de la vie, convaincu de ce que le travail de la terre réclame patience, opiniâtreté, de ce que les coutumes ancestrales se perpétuent à travers les siècles et demeurent inséparables de l'âme des hommes du temps présent, leur conférant un équilibre serein que même le passage au non-être ne saurait troubler *(Dans l'attente de l'hiver*, etc.*)*. Les cantiques traditionnels de fin et de début d'année sont rappelés, tutélaires, en vers secrètement disposés, en tant que signes d'arrivée de l'An neuf *(Dans le langage des jeunes époux)*. Tutélaire aussi le paysage de la Transylvanie natale, peint avec une aura d'une douce mélancolie, celle des collines où paissent les troupeaux, des villages qui s'estompent derrière un léger brouillard, du faible bruissement qui vient de la forêt. Dans ce paysage surgissent — silhouettes familières d'une dignité pleine de grandeur — des figures d'autrefois, devenues symboles des permanences morales du pleuple roumain: héros des mouvements de libération et d'unité nationale, révolutionnaires, érudits généreux, voïvodes légendaires *(Près d'un poirier sauvage, Arrivé ici, Et si je veux, Sur la grève, S'il y avait un saule)*. Edifiants pour le ton du cycle tout entier, ces vers extraits du beau poème: *Dans le jeu du temps*: « Reviens sur ces coteaux, essaie de les comprendre / . . . / Et dans le jeu du temps liant,

déliant les lois / Ne sois pas sans pitié pour ceux qui endurèrent. / Car ce qui est à dire, seule le dit la terre. / Devant les crucifiés, devant les pourchassés / Devant ceux qui sur la roue furent cloués / Devant ceux dont le sang au coucher du soleil / Sur les crêtes, le soir, luit encore, vermeil / Incline-toi. »

Le deuxième cycle, *la Hellade*, comprend douze poèmes dont le titre même indique la source d'inspiration. Ce sont des vers en demi-teinte, des paysages paisibles, vus sous le charme d'un monde depuis longtemps chéri par un pèlerin qui nous rend la géographie spirituelle d'une Hellas marquée à jamais par le sceau des mythes ancestraux et des exemples suprêmes d'héroïsme civique, comme celui du célèbre coureur évoqué dans le poème *A Marathon*: « Vaine est la course, le guerrier t'a dépassé / Ne le rattraperas qu'en apportant toi-même / A la fière cité la nouvelle suprême ». Comme dans un jeu de glaces, le passé fabuleux est projeté dans le présent et chaque lieu que parcourt le poète: Athènes, Corinthe, Eleusis, Epidaure, Delphes où « gît encore une ombre des grands dieux hellènes » évoque en une vibration de recueillement lyrique, les figures d'une civilisation-mère, indestructible et exemplaire. C'est sur *l'Olivier de Platon*, « sacré comme un autel », dominant le monde moderne, comme pour le défier... que se clôt ce cycle.

Le dernier, celui des élégants *Rondeaux* apporte, dans ses limites et en respectant les rigueurs du genre, une buée de regret du temps de la jeunesse, des amours envolées, des souvenirs torturants « comme autant de spectres »; dans d'autres rondeaux, le poète invoque à nouveau, avec un pathétisme retenu, les grandes figures de la patrie exhortant le lecteur à consacrer une pensée à la terre natale: « Sur quelque mer, dans quelque pays que tu sois / Emporte toujours avec toi / De ton pays les mots, les idées, les gestes / Toute la pensée céleste. »

Ainsi donc, trois cycles d'une évidente élévation spirituelle, dans la présentation graphique d'un autre poète raffiné: Romulus Vulpescu.

MARTA CUÏBUȘ

NICHITA STĂNESCU-LAURÉAT DU PRIX «HERDER» 1976

Les hommes de lettres roumains qui, avant Nichita Stănescu, ont reçu le prix institué en 1964, à l'initiative des fondations « Freiherr von Stein » (Hambourg) et « J. W. Goethe » (Bâle) et décerné chaque année par l'Université de Vienne, au début de mai, à des écrivains, des artistes et des hommes de science de l'Est et du Sud-Est européen ont tous été de grandes personnalités, de véritables classiques de leur vivant: Tudor Arghezi, Alexandru Philippide, Zaharia Stancu, Zoltan Franyo, Eugen Jebeleanu. Mais pour ceux qui connaissent l'œuvre de Nichita Stănescu — poète né en 1933 et considéré, il n'y a pas longtemps encore, comme l'un « des enfants terribles » de notre jeune poésie — il semble tout naturel que son nom s'inscrive sur la liste des lauréats du prix « Herder ». Nombreux sont les titres d'ouvrages et de cycles de poèmes de la fiche bibliographique du poète: *le Sens de l'amour* (1960), *Une vision des sentiments* (1964), *le Droit au temps* (1965), *11 Elégies* (1966), *l'Œuf et la sphère, le Rouge vertical* (1966), *Laus Ptolemaei* (1968), *les Non-mots, Une terre nommée Roumanie* (1969), *Dans le doux style classique* (1970), *le Livre de relecture, la Grandeur du froid, Une lettre dans le miroir, Belgrade en cinq amis* (1972), *Clair de cœur* (1973). Cependant son œuvre est moins vaste que variée dans son unité de fond. Réceptif à la critique (« Le soldat, à cause du combat et la poésie à cause de la critique, ne sont pas renvoyés dans leur foyer » — écrivait-il récemment dans une revue littéraire), filtrant lui-même ses vers marqués par l'imperfection des débuts, Nichita Stănescu laisse à l'exégèse actuelle le soin d'établir les sélections et les hiérarchies les plus adéquates, mais toujours passibles d'être modifiées par l'évolution d'une œuvre poétique en mouvement.

L'on entrevoit dans le « sous-texte » de la création de Nichita Stănescu un énorme chargement d'expériences poétiques antérieures, nationales et universelles, qui loin de conduire à l'imitation, à la stérilité ou à un aspect livresque et touffu, stimule au contraire, grâce à une parfaite possession du matériau, une nouvelle et originale « approche » de l'univers par la démarche poétique.

La tonalité majeure de la poésie de Nichita Stănescu vient de l'omniprésence de la vision cosmique, due moins au traitement des grands thèmes — qui se montre parfois même manifestement, mais

à l'abri de toute nuance discursive — qu'à l'ouverture constante de l'œuvre, à tous les niveaux, vers l'universel. Chez Nichita Stănescu l'abondance des métaphores, la « métaphorisation » généralisée dans le sens plus large, du discours poétique tout entier, ne laisse pas d'impressionner. Ce processus implique, à côté de simples transferts de sens entre les mots ou des substitutions importantes de vocables, la constitution de métaphores principales, développées, avec esprit de suite, au moyen de cascades de métaphores « subordonnées », lesquelles, sans engendrer de redondances maniéristes, apportent chacune quelque chose de nouveau et s'articulent souvent en allégories denses et savamment construites dont les éléments donnent, par leur disposition, l'impression de l'aléatoire. La force suggestive de cette prolifération métaphorique provient aussi de l'imbrication du concret et de l'abstrait, du voisinage d'éléments divers, appartenant aux règnes minéral, végétal et animal, de la sphère des sentiments intimes de l'homme et de l'expérience historique, sociale et philosophique de celui-ci. Par juxtaposition tous ces éléments activent réciproquement et fortement leurs connotations latentes.

Maniant avec une égale désinvolture le langage soumis aux coercitions d'une rhétorique rigoureuse et les structures verbales ludiques, Nichita Stănescu surprend toujours — même lorsque le lecteur est tenté, l'espace d'un instant, de dépister chez lui des tendances à s'auto-pasticher — par son incontestable spontanéité et sa sincérité totale. Dans sa constante tentative d'exprimer l'ineffable, le poète s'emploie à transposer les « non-mots » en mots, but qui, dans le champ de la logique courante, non-poétique, est irréalisable par définition, mais dont la poursuite incessante, par un étourdissant processus d'aspiration à la limite, a défini la condition de beaucoup de grands poètes.

Poète roumain par tout son être, Nichita Stănescu n'en est pas moins l'une des voix remarquées et novatrices de la poésie universelle. La traduction de certaines de ses œuvres en langues diverses (*Belgrade en cinq amis*, *les Non-mots* et *l'Appel du nom* en serbe, *Orgue d'eau* en hongrois, *11 Elégies* en tchèque et en éditions bilingues — roumain et allemand, français ou anglais — auxquels s'ajoutent les poèmes sélectionnés et traduits en anglais par Peter Jay sous le titre de *The Still Unborn About The Dead*, Anvil Press Poetry, Londres, 1974) ont d'ores et déjà fait connaître, à ceux qu'intéresse la culture roumaine, l'œuvre d'un poète auquel ce prix récemment décerné confirme l'admiration de ses très nombreux lecteurs.

★

IGNAT FLORIAN BOCIORT: THÉORIE DU PROGRÈS LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

ÉDITIONS SCIENTIFIQUES ET ENCYCLOPÉDIQUES

Le problème de l'existence du progrès en art a été maintes fois soulevé et les réponses proposées tout au long de l'histoire de la pensée ont été des plus diverses: un pareil progrès était soit purement et simplement nié, soit admis dans certaines conditions limitatives, en tant que phénomène d'exception ou que phénomène se manifestant d'une manière discontinue, et dont l'existence était déterminée parfois « spontanément », intuitivement, ou bien se fondait sur une argumentation privée de caractère systématique et de généralité. Dès le début de son ouvrage, avant de passer à la critique des théories émises antérieurement, le professeur Ignat Florian Bociort a soin de le préciser, en même temps que sa propre position et que sa méthode. Son analyse part des positions esthétiques marxistes, dans une vision matérialiste-dialectique des systèmes socioculturels. Le progrès d'une forme d'activité est défini comme optimum fonctionnel du modèle de ladite activité et se réalise par le développement fonctionnel des constituants et de leur régime interrelationnel. Dans le cas présent, le système fondamental est formé par le rapport artiste-art-public.

L'auteur énonce les erreurs — de conception et de méthode — sur lesquelles se fonde la thèse sceptique quant au progrès dans l'art. Sont indiqués en premier lieu, en tant qu'erreurs gnoséologiques, l'opinion que les systèmes artistiques ne se laissent pas comparer entre eux et la négation de la méthode et des principes dans la création artistique. D'innombrables nuances et variantes de ces thèses ont été développées par un grand nombre d'auteurs — pas tous forcément idéalistes — mais I. F. Bociort n'offre pas, et ne se propose d'ailleurs pas d'offrir un tableau de ces thèses, préférant insister plus particulièrement sur les conceptions de Kant et de Croce. L'auteur

souligne la présence, à diverses époques, de théoriciens qui, eux, ont affirmé l'existence du progrès dans les lettres et dans les arts. C'est ainsi que se trouve rappelé Aristote, interprété parfois d'une manière dogmatique et simpliste, mais qui a eu le mérite de saisir certains éléments du modèle abstrait de l'œuvre littéraire optimale, modèle dont on s'est servi plus tard, bien que, faute de l'apport des correctifs impliqués par l'évolution du contexte socio-historique, il ait pris un caractère rigide et caduc. Ni Schiller qui apporte, avec *De la poésie naïve et sentimentale*, des contributions positives, ni les conclusions pertinentes dégagées de la célèbre « Querelle des anciens et des modernes », ne sont oubliés.

En général, la structure optima d'un type d'activité se trouve cristallisée dans son modèle abstrait. La structure de ce modèle pour la création artistique étant particularisée, on recherche « la dynamique interne » du progrès littéraire et artistique. La valeur esthétique étant considérée comme un ensemble intégrateur de valeurs au niveau de sous-systèmes interdépendants, les critères concrets de détermination du progrès diffèrent d'une composante à l'autre. Dans l'esthétique moderne, — indique le professeur Bociort — la valorisation des conquêtes de l'heuristique, de la théorie de l'information et de la théorie des systèmes à autoréglage, permet la constitution d'une perspective juste du phénomène complexe en question.

Précisant les fonctions et le but de l'activité créatrice dans les lettres et dans les arts (dans les sciences aussi, étant donné que le parallélisme art-science est sans cesse poursuivi), l'auteur a recours à une comparaison appelée à mettre suggestivement en évidence ce qui distingue chacun de ces éléments. La fonction de la lampe, montre-t-il, est de brûler, mais son but c'est de permettre à l'homme de voir. De même, la fonction de l'art est de susciter les satisfactions propres à la perception des œuvres, mais sa finalité consiste à optimiser la condition humaine.

La thèse fondamentale — formulée, entre autres, par Aristote — relative aux fonctions de l'art, affirme que la joie spécifique, procurée par l'œuvre d'art est strictement conditionnée par la reconnaissance du modèle réel au niveau de l'imitation. Dans la perspective actuelle, cette thèse est formulée comme la nécessité de « l'isomorphisme art-vie », isomorphisme dont la mise en évidence réclame et précisions et nuances. Abordant le problème au niveau de l'esthétique informationnelle, le professeur Bociort analyse les théories qui conditionnent l'optimisation des systèmes artistiques de croissance ou de diminution de l'entropie. Il concilie, en fait, il intègre en une synthèse dialectique les théories unilatérales relatives à ce sujet. Le fait que dans la littérature moderne l'optimisation des structures artistiques semble grandir en fonction de la croissance de l'entropie, est dû à l'inadéquation du système de référence choisi, qui est opérant pour des œuvres créées lors d'une étape antérieure. Il est question, en somme, d'une *diminution* de l'entropie, l'art étant un processus antientropique, comme tout processus des systèmes à autoréglage, mais il se réalise dans le cadre de stratégies supérieures. Au fond, le plaisir esthétique est toujours motivé par une *victoire*, l'activité du créateur étant subordonnée, en dernière instance, à une finalité que s'approprie aussi le « récepteur » de l'œuvre. Dans ces conditions, un premier élément du plaisir esthétique est donné par la reconnaissance de l'isomorphisme avec la vie, mais dans la perspective de stratégies supérieures, antientropiques et complexes, qui cependant n'atteignent jamais la limite zéro de l'entropie.

Une affirmation très importante de l'ouvrage dont nous nous occupons est celle qui met en évidence le fait que la poétisation implique toujours des critères idéologiques. En effet, les aspects quantitatifs (informations et autres) et les légités des articulations des constituants de l'œuvre, exprimés mathématiquement, pour évidents qu'ils soient, sont insuffisants pour saisir et déterminer le développement ascendant du phénomène littéraire et artistique. Comme critérium du progrès dans ce sens s'avère indiqué celui qui est général, valable pour tout système: le critérium de la fonctionnalité supérieure du système respectif, comme réaction optima aux sollicitations de ses supersystèmes. Le sens téléologique de ce processus est à nouveau et fortement affirmé. Et l'auteur de montrer que la critique littéraire marxiste militante doit dépasser le descriptivisme, si raffiné et si fertile qu'il soit, et mettre en lumière la réussite ou la non-réussite d'une œuvre en ce qui concerne l'adéquation aux finalités générales et particulières des œuvres sur lesquelles sont émis les jugements de valeur.

Conscient de l'impossibilité d'épuiser, dans les limites d'un ouvrage d'une dimension réduite, une si vaste et si complexe problématique, le professeur Ignat Florian Bociort considère, modestement, que la discussion reste ouverte, une étude complète et systématique ne pouvant résulter que des efforts conjugués des esthéticiens de plusieurs pays.

VALERIU CRISTEA:
LE DOMAINE DE LA CRITIQUE

ÉDITIONS CARTEA ROMÂNEASCĂ

Le nouveau volume de Valeriu Cristea est organisé en cinq sections, la première comprenant des essais de petites dimensions sur le statut de la littérature et de la critique d'aujourd'hui, les trois suivantes des échos et des chroniques littéraires de poésie, de prose et de critique (toutes du domaine de la littérature roumaine), la dernière étant consacrée à des auteurs étrangers. Sous la forme de plaidoyers aux formules concises et solidement argumentés, les essais de la première section s'articulent en un programme critique lequel, sans être exposé « méthodiquement », affirme néanmoins nettement ses coordonnées fondamentales. Valeriu Cristea considère que, « dans sa manifestation idéale », le critique doit couvrir la totalité des zones de la littérature *(Argument)*. Il combat l'affirmation d'un certain romancier (« Le refuge dans l'histoire littéraire ou dans des études intelligentes sur des écrivains étrangers depuis longtemps consacrés représente deux des formes d'évasion de la critique »), démontrant la fertilité et la nécessité des deux démarches contestées *(Le domaine de la critique)*. Le critique estime que l'histoire récente est beaucoup plus « épique » et plus riche que la littérature, cette dernière ne pouvant réduire le décalage que par un processus d'« absorption » de l'historique et de revalorisation de l'épique *(Priorité de l'histoire, Littérature et histoire)*. Dans *La pudeur et l'orgueil de la critique*, il est montré que le critique est non pas un écrivain manqué, ainsi qu'on l'a malicieusement affirmé parfois, mais un écrivain virtuel, paralysé par « l'énorme montagne des livres déjà écrits » avant lui, par la « conscience nette des valeurs accumulées au fil du temps » et qui préfère à toute autre l'activité d'exégète des grandes œuvres.

Les sections suivantes du volume illustrent ce programme de façon exemplaire. Réunissant des chroniques littéraires et des études publiées, ces dernières années, dans différentes revues littéraires, elles offrent la perspective synoptique d'une démarche vive et continue, liée à la vie littéraire de tous les jours, mettant en relief la méthode et la suite dans les idées avec lesquelles l'auteur donne cours à ses options fondamentales.

On remarque ainsi le grand nombre d'auteurs (plus de 60) dont les œuvres sont discutées et leur extrême variété. Ecrivains roumains et étrangers, classiques et de moindre envergure, personnalités artistiques consacrées et jeunes en voie d'affirmation, auteurs d'une valeur certaine et velléitaires de diverses factures — sont tous abordés par Valeriu Cristea dans une vision qui, dans l'ensemble, s'avère unitaire et s'adapte, en même temps, dans sa perspective et ses instruments d'analyse à chacun d'entre eux. Le plus souvent, il s'agit d'auteurs contemporains et de livres publiés ces dernières années. Certains écrivains retiennent plus longuement l'attention du critique; Marin Preda en particulier — considéré comme le premier grand romancier roumain qui, jugeant la réalité humaine « simultanément à travers les yeux de Caïn et ceux d'Abel », présente un tableau complexe et équilibré de l'homme, neutralisant, dans le champ de son œuvre, l'opposition entre le tragique sans espoir et l'optimisme facile et simplificateur — et, parmi les classiques universels, Dostoïevski, auquel Valeriu Cristea a d'ailleurs, assez récemment, consacré un volume à part.

La technique de la démarche critique de Valeriu Cristea se distingue par sa grande élasticité et par son adéquation à l'objet de la recherche. Cette adéquation se manifeste, en premier lieu, au niveau de la perspective sous laquelle est abordée l'œuvre mise en question. Le niveau d'exigence est diversifié selon un système global de hiérarchisation, système cohérent et caractérisé par une corrélation correcte des valeurs, qui évite à Valeriu Cristea de renchérir sur les œuvres mineures ou de contester des écrits faisant partie du « fonds principal de livres » de la littérature universelle. L'adéquation se manifeste également par la nature des problèmes et des éléments de l'œuvre, soumis à l'analyse pour chaque cas en particulier. L'analyse se développe en fonction du caractère spécifique de l'objet, l'auteur refusant de placer les textes sur quelque « lit de Procuste ». Dans le cas des écrivains roumains, il étudie attentivement leur intégration dans le tableau de la littérature nationale, la manière dont leurs œuvres vont au-devant des exigences du paysage littéraire et du contexte socio-historique, ainsi que les solutions qu'elles

proposent aux problèmes actuels de notre culture et de notre société.

Enfin, l'adéquation se concrétise également dans la science d'aborder les œuvres au niveau des éléments qui définissent les modalités littéraires choisies. Ainsi, lorsque les commentaires sont faits en marge d'un roman, ils se réfèrent en particulier à la thématique, à la structuration du matériau, aux caractères et aux situations construits par l'auteur, à l'impact virtuel du livre sur la vie culturelle et sociale. Quand il s'agit de poésie, le fait que le métalangage de la critique littéraire dépend de la « traduction » en langage dénotatif des œuvres apparaît nettement: le critique examine en premier lieu la qualité des métaphores, la richesse et la densité du langage poétique et use abondamment de la citation, qu'il encadre de considérations pertinentes.

De par son langage et sa technique, Valeriu Cristea se situe sur une position aussi éloignée de la pédanterie faussement scientifique et stérile que du byzantinisme de l'expression ultra-colorée, hyper-«métaphorisante ». Un style aisé, un ton naturel tiennent en éveil l'intérêt du lecteur et s'il arrive que les affirmations semblent évidentes, cela est dû à l'élégance de la démonstration; en fait, la principale qualité de l'auteur est justement de découvrir et d'expliciter avec précision les données de l'œuvre. La métaphore n'est pas non plus absente de l'écriture de Valeriu Cristea, mais ses apparitions sont savamment dosées.

Dans son ensemble, outre les pertinentes interprétations de certaines œuvres des classiques roumains et des écrivains étrangers faisant partie du « principal fonds de livres » dont il a déjà été question, le volume présente un panorama — détaillé et en même temps organisé en vue de dégager certains traits dominants et de formuler de possibles synthèses — de la littérature roumaine actuelle. L'auteur démontre, pratiquement, non seulement que le domaine de la critique est immense, mais aussi qu'il est possible à l'œuvre d'un critique de recouvrir efficacement ce domaine.

NICOLAE BÂRNA

MIRCEA MALIŢA: FILS ET NŒUDS

ÉDITIONS EMINESCU

Certains livres contraignent la critique à revenir à son point de départ et à préciser une fois de plus ses concepts. C'est à cette catégorie qu'appartient l'essai intitulé *Fils et nœuds*. Comment appelle-t-on le champ de force où s'exercent les réflexions de l'intellectuel et les observations du voyageur? Quels sont les mots qui permettent de le décrire? Je répondrai à ces deux questions par l'intermédiaire de deux enchaînements d'arguments qui finissent par se rencontrer en un point commun.

Etre cultivé, dit-on, c'est oublier tous les livres qu'on a lus. Sous son apparence de boutade, cette affirmation indique la vérité selon laquelle les informations culturelles et artistiques doivent se sublimer en un sentiment de la culture, qui donne une tension unitaire à une foule d'impressions, pour qu'elles puissent être intégrées dans une personnalité. Mircea Maliţa a ce sentiment de la totalité et aussi de l'apparentement des choses et des mots du monde. C'est de l'intuition de cet espace commun que naît son essai.

Fils et nœuds comprend trois chapitres intitulés: « Repères méditerranéens », « Repères afro-asiatiques », et « Amérique du Nord et du Sud »; par l'amplitude des idées qu'y expose l'auteur, ils dépassent de beaucoup la condition d'un simple journal de voyage. On y trouve des descriptions de paysages; des débats sur des œuvres d'art, des idées politiques, des idées morales; des dissociations caractérologiques des différents types humains, des considérations sur la philosophie de l'histoire. Néanmoins le texte ne donne jamais une impression d'hétérogénéité du fait que l'analogie est dominée par un seul et même esprit de l'ensemble. L'essayiste écrit en ayant la révélation de l'équilibre nécessaire du monde: son livre tout entier pourrait être caractérisé comme une apologie de l'équilibre. C'est ce qu'on peut tout particulièrement observer dans les considérations sur les différents systèmes politiques. On a vu des empires s'écrouler pour n'avoir pas respecté la loi de fer de l'équilibre, et avoir trop glissé dans un sens ou dans un autre; Machiavel est loué en tant qu'homme politique chez lequel la pondération s'alliait à la profondeur humaniste (« La politologie est un produit républicain. Ne fait de science que celui qui a besoin d'elle. La politologie est la science de contrecarrer la force et de la remplacer. Il existe aussi une science de l'usage et de l'administration de la force; mais il s'agit alors de stratégie et non de politologie. Pour avoir

une science de la nature créatrice, Florence a dû jeter par-dessus bord la scolastique. Elle l'a fait par son capitaine Galileo Galilée. Pour avoir une science politique applicable, elle a dû démystifier l'histoire et les théories providentielles. Elle l'a fait par son citoyen Niccolo Machiavel »); Marc-Antoine a salutairement cherché à imprimer à une organisation politique le sceau de sa personnalité dominée par une volonté d'équilibre. Une pensée du stoïque empereur romain, que l'auteur cite en la rapprochant de la théorie des systèmes, pourrait très bien constituer l'épigraphe du livre: « De même que tu es toi-même une composante nécessaire de la totalité de l'Etat, chacune de tes actions doit être une composante de la vie politique. Une de tes actions qui, directement ou indirectement n'est pas liée au tout, déchire ta vie, s'empare de son unité et la trouble. »

Cependant *Fils et nœuds* n'est pas seulement un essai, qui se propose en tant que structure de type littéraire (une littérature des idées de grande généralité), c'est aussi un *discours* qui propose au moyen d'arguments. Mircea Malița étant de plus un orateur de classe, son livre peut être ainsi analysé par l'intermédiaire de l'une des notions que les chercheurs contemporains de la rhétorique ont reconsidérées. « La rhétorique est née en tant que logique des valeurs, de l'opinable et du plausible, domaines qui impliquent une vaste délibération appelée à établir un *consensus* » (Vasile Florescu, *Introduction au problème*, étude introductive à Renato Barilli, *Poétique et rhétorique*, traduction roumaine de Niculina Benguș. Editions Univers, Bucarest 1975.) Donc, la rhétorique est « un art » de l'argumentation, qui tend à embrasser les domaines les plus divers de l'activité humaine et à les interpréter d'une manière cohérente. De ce point vue, le livre d'une parfaite élégance de style de Mircea Malița est une œuvre de haute rhétorique, qui plaide en faveur des valeurs fondamentales de l'humanité. La vibration des idées de l'essai rejoint avec bonheur le discours de l'argumentation.

VOÏCU BUGARIU

La collection « IDÉES CONTEMPORAINES »

Chez nous comme ailleurs, la signification du concept de contemporanéité a, du moins au cours de cette dernière décennie, commencé à acquérir des contours nouveaux et semble devoir être définitivement consacrée comme telle. Dans sa définition sont probablement impliquées des notes essentielles et des particularités historiques entièrement originales: naissance et consolidation d'un monde nouveau, socialiste, révolutions et mouvements de libération sociale et nationale des peuples, pour la paix et le progrès, révolution scientifique et technique d'ampleur mondiale qui confère à cette même définition un surplus d'universalité et lui ajoute une série de conséquences économiques, politiques, socio-culturelles, philosophiques, artistiques, etc. insoupçonnées, troubles et appréhensions liés à l'aggravation, dans une partie du monde, des symptômes de l'aliénation de l'homme, problèmes écologiques, explosion informationnelle soutenue par le vertigineux progrès des mass media, etc. De sorte que, à l'instar de Périclès qui, cinq siècles avant notre ère, prononçait dans un célèbre discours ces mots étonnants: « nous sommes l'antiquité », chacun pourrait anticiper, aujourd'hui, avec tout autant de lucidité prophétique, et déclarer: « nous sommes la contemporanéité ». La définition prégnante et limpide de la contemporanéité répond à la nécessité partout ressentie dans le monde de trouver des solutions et des voies, des significations et des perspectives au devenir historique commun à tous, sur notre planète, et qui nous conduit vers un avenir à peine entrevu. Le débat autour de ce concept, longtemps mené avec une sincère et noble passion dans la presse roumaine aussi bien que dans la presse de l'étranger, du haut de la chaire ou de la tribune de certains forums culturels, a intéressé de façon vitale toutes les institutions autorisées, les personnalités qualifiées, l'opinion publique. Parce que les recherches et les attentes, les tourments et l'espoir du monde entier étaient focalisés sur ce débat.

C'est dans l'atmosphère de ce souci profond et passionné que, de l'initiative des Éditions politiques de Bucarest, a pris naissance, entre autres, la collection « Idées contemporaines ».

Il faut pourtant rechercher les significations des « Idées contemporaines » non seulement dans la nécessité historique dont la collection est issue, mais aussi dans la circonstance exceptionnelle de l'existence de deux mondes radicalement différents, du besoin, de l'intérêt profondément naturel de ces mondes de communiquer entre eux, d'échanger les informations et les valeurs, de se confronter sur le terrain des idéolo-

gies, d'abord par une connaissance réciproque et ensuite par des valorisations objectives et des options décisives, en toute conscience du fait qu'instituer le dialogue entre l'idéologie marxiste et les idéologies non-marxistes de la contemporanéité est un impératif d'importance majeure. La philosophie pré-aristotélicienne concevait déjà le dialogue philosophique comme une conversation collective, une controverse pour définir les principes fondamentaux, impliquant le devoir de rejeter les pseudo-réponses et de conserver les résultats positifs, type de dialogue repris dans la philosophie moderne par Galilée, Leibniz, Berkeley ou Diderot, et chez nous brillamment cultivé par Dimitrie Cantemir. Dialogue maintenu de nos jours encore dans le débat idéologique sous la forme des confrontations, contradictoires ou non, des contacts et des rencontres entre les parties intéressées; ces confrontations se doivent d'être ouvertes aux réalisations des autres, réceptives à l'égard du nouveau, créatrices mais menées en même temps dans un esprit de discernement critique, celui du criticisme moderne vérifié par la philosophie classique allemande et par ses légataires les plus directs et les plus autorisés, les fondateurs du marxisme-léninisme.

Ces caractéristiques et tendances spécifiques au dialogue d'idées contemporain, préféré par les philosophes rationalistes ou néo-rationalistes, par d'éminents représentants du structuralisme, de la sociologie et de l'économie politique non-marxiste, ainsi que par les tenants d'autres courants et orientations idéologiques, sont tout particulièrement mises en valeur par la pensée marxiste créatrice du XXe siècle, opposée, par définition, à l'enkystement dogmatique, favorable à la discussion constructive et de principe, à la critique objective et scientifiquement argumentée, à l'orientation conséquente sur le plan logique et moral, de la discussion.

L'une des conditions fondamentales d'un dialogue étayé sur les principes et mené en connaissance de cause demeure par conséquent l'*intercommunication*, l'échange réciproque d'information et de valeurs culturelles, la connaissance mutuelle et exacte de la position du partenaire, le maintien d'un climat d'objectivité et de stricte observance critique. C'est l'esprit cultivé par la collection « Idées contemporaines », dont le principal objectif a été et demeure l'information directe de l'opinion publique roumaine sur les valeurs et les problèmes de la pensée socio-politique contemporaine, au moyen de la traduction des œuvres les plus discutées parmi celles parues dans différents pays du monde et par la publication de certains ouvrages de synthèse des hommes de science roumains traitant de problèmes de grand retentissement. Munis d'introductions ou de préfaces critiques, les volumes de cette collection mettent à la portée des lecteurs l'information qu'ils en attendent, accompagnée d'un point de vue toujours pertinent qui, dans les termes du respect mutuel, vient en compléter, défendre ou amender les idées fondamentales, les confronte à la réalité concrète historique, tout en se maintenant constamment au niveau d'un débat à statut déontologique élevé, où font complètement défaut l'argument d'autorité et celui ad hominem. Plus d'une fois, ces confrontations ont lieu sur le terrain même du marxisme, les positions marxistes ou proches du marxisme faisant face au marxisme même. De toute façon, le fait de les rapporter aux réalités roumaines, ainsi que l'effort de certains hommes de science roumains, les synthèses d'une haute tenue scientifique entreprises par eux, sont de nature à placer le point de vue national sur l'orbite de l'universel, à faciliter non seulement la réception fertile de l'universel sur le sol national, mais aussi la restitution créatrice des valeurs universelles, enrichies et accrues dans la variante de leur compréhension spécifiquement nationale. Ces situations confirment la vérité selon laquelle l'universel « pur » n'est possible qu'en tant qu'abstraction; lui conférer un caractère absolu se rattache toujours d'une façon orgueilleuse, naïve et stérile, à quelque fiction utopique. L'écho éveillé dans l'opinion publique par la parution des volumes de la collection « Idées contemporaines » est grand et plein de répercussions, les lecteurs avouant plus d'une fois avoir, grâce à elle, éprouvé le confortable sentiment d'une participation active à l'histoire culturelle de l'époque.

Les ouvrages parus et ceux en cours de parution constituent une unité au sein d'une diversité thématique à l'éventail large et multiple. Il s'agit d'œuvres telles que: *Mutations contemporaines dans la science et la technique. Leurs implications* (1973)*, *la Révolution socialiste et la révolution scientifique et technique* (1975), parues toutes les deux avec le concours de l'Académie des sciences sociales et politiques de la République Socialiste de Roumanie, *Science et synthèse* (parue en 1969 et réunissant des études de René Maheu, Ferdinand Gonseth, J. Robert Oppenheimer, Werner Heisenberg, Dominique Dubarle, Julian Huxley, Giorgio de Santillana, Gerald Holton,

*** Les dates indiquées entre parenthèses sont celles de la traducton roumaine**

B.M. Kedrov, François Le Lionnais, Louis de Broglie, René Poirier, Pierre Auger, Jean Piveteau, Pierre Leroy), *Essais sur la révolution scientifique et technique* de Valter Roman (1970), qui introduisent les lecteurs dans les problèmes soulevés par l'irruption de la science dans l'histoire contemporaine, par ses implications révolutionnaires, économiques, sociales, politiques, philosophiques, voire scientifiques. En étroite liaison avec ces préoccupations se trouve également le volume *Science, philosophie, idéologie,* élaboré, en 1974, par les membres de la chaire de philosophie de l'université Babeş-Bolyai de Cluj, et qui renferme des études abordant, à la lumière des techniques de formalisation et de quantification, le problème complexe du rapport entre l'idéologie, la philosophie et la science en général, ainsi que les aspects idéologiques de certains phénomènes importants de la vie spirituelle contemporaine. On retiendra le fait que dans la définition des concepts et des problèmes, dans le développement des arguments se sont manifestés, dans les études mêmes réunies dans ce volume, des nuances, des positions ou des points de vue différents. L'intérêt pour la méthodologie de l'investigation scientifique se manifeste également dans la publication d'ouvrages tels que: *les Bases logiques de la science* (1972) de P.V. Kopnine, *la Cybernétique et l'économie* (1973) d'Ivan Nikolov, et *Travail et économie* (1974) de Mihaï Drăgănescu, ce dernier ouvrage mettant en valeur la vaste expérience d'économiste, mathématicien, électroniste et informaticien de son auteur. *Système et civilisation* (en cours de préparation), autre ouvrage de Mihaï Drăgănescu abordant le problème social et culturel à travers le prisme de la théorie générale des systèmes, s'inscrit sur les mêmes coordonnées. On peut lui ajouter également les ouvrages *Sociologie de la science* (социология науки) de G. N. Volkov (1969) et *le Progrès de la science et l'avenir de l'homme* de I.T. Frolov (en cours de préparation). Le caractère largement ouvert de la dialectique matérialiste à l'égard des différentes méthodologies et dimensions de la recherche scientifique moderne, qu'elle intègre d'une manière complémentaire, se reflète dans son orientation vers les nouvelles disciplines « de frontière » ainsi que vers des directions interdisciplinaires telles que le management, la futurologie, la praxiologie, etc. Tout un plan d'édition a été établi dans cet esprit; le commencement unanimement salué a été fait, sans aucun doute, par la récente parution de *Praxiologie* de l'académicien polonais T. Kotarbinski, ouvrage qui constitue lui-même un approfondissement théorique de cette science. D'autres écrits, tels que *Je suis mathématicien* de Norbert Wiener (1972), *le Mouvement perpétuel* de N.P. Doubinine, célèbre adversaire de Lyssenko, ou le recueil d'articles de Werner Heisenberg *Des pas au-delà de la frontière* (ces deux derniers en cours de préparation) nous introduisent soit d'une manière autobiographique, soit par des réflexions ordonnées autour d'un thème, mais toujours captivantes, dans l'univers des tourments intérieurs de l'homme de science d'aujourd'hui, dans son laboratoire spirituel, nous entraînant dans la fascinante aventure de la connaissance et de ses avatars. La problématique structuraliste proprement dite se retrouve dans le recueil de textes *Pour Marx; Lire « le Capital »; Lénine et la philosophie* de Louis Althusser (1970), auteur longuement controversé chez nous aussi bien qu'à l'étranger, à cause surtout de la démarche de son soi-disant « anti-humanisme théorique », démarche amendée d'ailleurs dernièrement, dans un esprit autocritique, par son auteur même. Citons également l'anthologie *Sociologie de la littérature* de Lucien Goldmann (1972), remarquable surtout pour le caractère dynamique (génétique) de son point de vue; *Marxisme et structuralisme* de l'académicien C.I. Gulian (en cours de parution) qui intègre d'une manière critique la méthode structurale dans la dialectique matérialiste, en retenant son côté heuristique et en rejetant le côté théorique et « philosophant », exposé aux déviations métaphysiques. Au dialogue avec le structuralisme se trouvent d'ailleurs consacrées la prochaine parution de l'*Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss et la pathétique démonstration d'humanisme comprise dans l'essai de Mikel Dufrenne, *Pour l'Homme* (1971), qui suscita en Roumanie un intérêt tout particulier. D'une large popularité ont également joui la position anti-spéculative et anti-empirique adoptée par C. Wright Mills dans *The Sociological Imagination* (1975), son esprit insurgé et progressiste. Une place importante, dans la collection « Idées contemporaines », est réservée aux grands dilemmes de l'humanité subissant, au point culminant de son saut « de l'empire de la nécessité, dans celui de la liberté », les effets de la crise la plus profonde de toute l'histoire de la société capitaliste. Une succession enchevêtrée de contradictions aggravées par cette crise pose à l'homme les problèmes apparemment insolubles et menaçants de ses rapports, aussi bien épistémologiques que pratiques (économiques, sociaux, etc.), avec la nature. Les formes virulentes prises par

l'aliénation de l'homme, accentuées par la crise générale du capitalisme contemporain, masquées, sophistiquées dans des sociétés de consommation superindustrielles et hyperurbaines, soulèvent aujourd'hui le problème de l'homme manipulé et de la personnalité défigurée, devenue unidimensionnelle, et l'inquiétude va souvent jusqu'à l'alarme.

Les débats autour des moyens permettant d'éclaircir ces contradictions sont présentés par « Idées contemporaines » dans des ouvrages ayant suscité un large écho international tels que *le Choc du futur* d'Alvin Toffler (1973), véritable expression du désarroi d'une société assiégée par les crises et effrayée par son incapacité à les contrôler ; *la Civilisation au carrefour* (Civilizace na Rozcestí) élaboré par une équipe de chercheurs tchécoslovaques sous la direction de Radovan Richta (1970), synthèse interdisciplinaire de l'étude des conséquences sociales et humaines de la révolution scientifique et technique ; *Stratégie pour demain* de M. Mesarovic et E. Pestel (1975), réponse constructive aux prognoses négativistes des fameux rapports sur les « limites du développement », élaborés par les spécialistes du Massachusetts Institute of Technology et adressés au Club de Rome. Dans le même ordre d'idées s'inscrivent aussi les ouvrages en cours de préparation pour la mise sous presse: *l'Homme ou la nature* de E. Bonnefous ; *les Villes en mouvement* de A. Toynbee ; *Economie de la protection du milieu naturel* de N.N. Constantinescu ; *la Nature et la société de* G. Prestipino, etc. La présence des problèmes de l'aliénation, propres aux sociétés de consommation, est marquée par la parution d'une anthologie d'amples études marcusiennes intitulée *Critique du capitalisme tardif*, ainsi que d'une anthologie de l'œuvre de E. Fromm et d'autres représentants de l'« École de Francfort ». Un ouvrage intéressant et fort controversé, handicapé cependant par une interprétation souvent mécaniciste des processus socio-culturels, mais utile pour saisir l'influence des moyens de communication sur le type de perception sensorielle et sur l'activité spirituelle et culturelle de l'homme, sur toute la vie et l'organisation sociale, c'est *la Galaxie Gutenberg* de Marshall McLuhan, paru en roumain en 1975. Cet ouvrage est venu compléter celui d'Antoine Pelletier et Jean-Jacques Goblot, *Matérialisme historique et histoire des civilisations* (1973), reconsidération créatrice de certains moments historiques et démystification d'anciens préjugés dogmatiques. Sur la ligne de l'analyse sociologique du phénomène de culture s'inscrit l'ouvrage de l'esthéticien hongrois István Hermann, *le Kitsch*, qui met en relief un phénomène de pseudo-culture, résultat lui aussi, de l'aliénation sociale.

Soucieuse de valoriser les importants résultats de la rencontre des sciences de la nature avec les sciences sociales et celles de la « mathématisation » et de la formalisation, la collection « Idées contemporaines » cultive aussi les réactions de l'intérieur du marxisme contre le « scientisme », contre l'excès technologique, contre les tendances autoritaires des méthodologies, contre les influences pragmatiques de l'empirisme logique, ainsi que le plaidoyer en faveur de l'élévation de la pensée dans les sphères d'un humanisme conséquent, antidogmatique et créateur. Sur cette trajectoire s'inscrivent des ouvrages roumains originaux tels que: *Réflexions sur la philosophie marxiste* de Radu Florian (1974), *le Problème de la contradiction dans l'économie socialiste* de N.N. Constantinescu (1973), etc. Un ouvrage intéressant, à ce même point de vue, en tant que réflexion sur les modalités et les finalités humaines du socialisme, que discussion sur les résultats de la recherche scientifique sur l'homme, sur l'« antihumanisme » structuraliste, ainsi que sur les représentations vaguement « humanistes » de la personnalité est celui de Lucien Sève, *Marxisme et théorie de la personnalité*. De plus, l'ouvrage est l'occasion d'une confrontation polémique avec R. Garaudy et L. Althusser. Enfin, la principale réalisation, en 1975, des « Idées contemporaines » a été la parution du volume *Ontologie* de G. Lukács, traduction partielle de l'ouvrage intitulé *Contributions à l'ontologie de l'existence sociale* (Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins) qui représente, dans son ensemble, une véritable encyclopédie philosophique du marxisme contemporain, une méticuleuse méditation, avec les instruments de la critique philosophique, sur les principales catégories de la pensée marxiste, en vue de renforcer leur solidité, de démontrer leur pouvoir de synthèse et de les débarrasser des dénaturations et des scories dogmatiques. La publication de la suite de cette œuvre monumentale ne manquera certainement pas d'apporter à la collection un surplus de prestige et d'autorité.

Dans le contexte des efforts faits en vue de la participation au « banquet » animé des idées contemporaines, des confrontations et de l'échange d'information et de valeurs au plan international, la collection « Idées contemporaines » remplit sa fonction constructive avec exigence et compréhension.

RADU SOMMER

AL. SIMION: LE BLOC DE MARBRE

ÉDITIONS EMINESCU

« Avec une fierté peut-être naïve, j'admire toujours les merveilles que les hommes sont capables d'accomplir — écrivait Lénine, à propos de l'*Appassionata* de Beethoven. Mais je ne puis écouter trop souvent de la musique, qui a une telle influence sur mes nerfs que j'ai envie de dire des riens agréables, de caresser ces gens qui, tout en vivant dans un enfer détestable, peuvent créer tant de beauté. Mais aujourd'hui, il n'y a pas de tête à caresser... » Cette citation aurait pu servir de motto au nouveau roman de Al. Simion. Cependant l'auteur en a préféré, vers la fin du livre, la paraphrase. « Te souviens-tu? » — demande le premier secrétaire, nouveau promu, d'une organisation citadine du parti communiste. — « J'ai envie de caresser la tête des gens, mais souvent aussi... Hum! Sais-tu d'où ça vient? Eh oui! il semble bien que le socialisme ne soit pas une besogne bien facile. Mais il vaut la peine qu'on transpire pour lui ». Celui auquel la question est posée est un communiste aux longs états de service, Ioan Micle, habitant une ville transylvaine et qui écoute parler le nouveau premier secrétaire avec « une espèce d'étonnement las ». Symboliquement, son chemin, dans le roman, pourrait être dessiné comme partant d'un étonnement utile, constructif et aboutissant à l'espèce de lassitude, du final. On entrevoit là, simultanément, le symbole d'une génération romantique, héroïque, qui — il s'agit bien sûr du cadre du roman en question — semble pour l'instant ne plus trouver sa place, puisque les temps ont changé, qu'ils ont maintenant (cela se passe entre 1950 et 1954) un autre aspect et réclament un autre type de héros, un autre romantisme.

Dans sa totalité, *le Bloc de marbre* reprend les thèmes et les motifs de la littérature consacrée à l'après-guerre, à l'époque où l'on posait en Roumanie les fondations du régime socialiste. Par rapport à d'autres romans sur le même thème, celui-ci a certainement l'avantage d'une meilleure perspective. De plus, Al. Simion nous peint une fresque. Il y a dans ce livre aux dimensions imposantes des dizaines de cœurs qui battent, des personnages de tous les âges et de toutes les professions qui par leur adhésion, leur opposition ou leur indécision contribuent à « la genèse du monde nouveau ». Cet « aujourd'hui » auquel se rapportait Lénine inclut « les heures torrentielles » où — comme le souligne l'auteur — il y avait « des colonnes de manifestants, des meetings, des discours frénétiques, des haut-parleurs installés sur des poteaux... des mots d'ordre et des chants révolutionnaires, des chars allégoriques... » mais aussi « des conflits furibonds, des hostilités ouvertes entre différents groupes ». Sur le plan historique concret, on connaît la fin de ces profondes adversités. Mais l'auteur insiste sur les aspects moins pompeux, je dirais même sur les aspects parfois cruels de la genèse du nouveau régime. Ne s'affrontaient pas seulement des idéologies, des doctrines politiques, des partis et des groupes armés. Al. Simion sait parfaitement que s'affrontaient, avant tout, des hommes, avec leurs peines, leurs désirs immédiats ou lointains, leurs espoirs et leurs échecs, leurs sentiments. J'avoue n'avoir pas lu jusqu'ici de roman relatant l'époque allant de 1944 à 1954, où soient présentés avec une pareille acuité les conflits et les efforts communs, et aussi le monolithe auquel se heurtaient ces conflits qui n'étaient pas seulement de classe ou de partis, mais ceux, intérieurs, des participants à la grande bataille. Artistiquement présenté, le jeu sinueux des consciences confère au livre son originalité, sa fraîcheur et son relief. Professeurs, avocats, artistes, paysans, ouvriers, élèves, étudiants, se posent tour à tour des questions, s'efforcent de discerner ce qui est bien et ce qui est mal, ce qui est opportun et ce qui ne l'est pas, de discerner entre l'isolement apolitique et la participation directe, l'implication profonde dans les événements historiques courants. Cet *aujourd'hui*, de Lénine, est, en fait, l'instant et le repère au moyen desquels tous, tôt ou tard, révèlent leur âme, leur caractère, leur propre valeur. Instant et repère devant lesquels nul ne peut se cacher, nul ne peut déserter. Instant et repère qui permettent aux homme de se tremper; les hommes sont généreux ou bien étalent au contraire leur mesquinerie, leur révolte ou leur franche inimitié. Il est très important que ce roman sur la genèse d'une nouvelle société ait renoncé aux anciennes constructions schématiques, aux typologies manichéennes ossifiées. Après tout, ceux qui ont fait la révolution n'étaient pas des surhommes, pas plus que ceux qui s'y opposaient n'étaient des soushommes. Du point de vue du caractère et de la manière d'être, certaines figures retiennent davantage l'at-

tention, entre autres celles du militant Micle et du professeur Botezatu. Construction épique solide, *le Bloc de marbre* se parcourt avec le plaisir qu'on éprouve à lire un authentique roman historique; c'est un roman où il est question de générosité, d'amitié et de l'invincible pouvoir de la vérité.

MIRCEA CONSTANTINESCU

CONSTANTIN ŢOÏU: LA GALERIE À VIGNE VIERGE

ÉDITIONS EMINESCU

Une dizaine d'années après les nouvelles du volume *le Dimanche des muets* (bien écrites, modernes et légèrement artificielles), Constantin Ţoïu revient avec un remarquable roman, intelligent et subtil. Réaliste avec une nuance lyrique, *la Galerie à vigne vierge* est un typique roman d'idées où le tragique, l'absurde et le pittoresque ne font pas défaut, écrit dans un style lucide jusqu'à la pédanterie mais en même temps plein de verve ironique, de gaieté spéculative sans cesse à la recherche de l'idée cachée derrière l'événement, et qu'il développe en de longues incursions riches en références historiques; c'est là le reflet culturel de l'abondance des faits, le pli innocent d'un homme instruit habitué à tout interpréter et qui dans chaque cas particulier voit le général (nécessité historique, motivation morale), et dans la psychologie de chaque personnage, celle d'une époque.

L'époque, dans le roman, c'est l'hiver 1957—1958; en fait, nous nous mouvons dans un temps historique plus vaste, s'étendant sur deux décennies, voire plus, et qui n'est pas uniquement le passé (les personnages étant, biographiquement, bien campés), mais aussi l'avenir dont les destinées ont besoin pour réellement s'expliquer. Sommairement parlant, le thème est le problème de l'intellectuel pendant la révolution ou, plus exactement, dans la première phase de celle-ci, la plus spectaculaire et la plus impitoyable. Les protagonistes sont plusieurs intellectuels: participants et spectateurs, héros et martyrs d'une histoire qui transforme toutes les structures sociales. Chacun d'entre eux semble représenter un type différent d'intellectuel face à face avec l'histoire.

Brummer, l'antiquaire, est le sage qui, au propre comme au figuré, a assumé le rôle de « conservateur » des livres. C'est un optimiste et un sceptique, un bon vivant et un ascète; Axente, tourneur de précision de son état, c'est l'autodidacte; sa véritable profession, celle pour laquelle il a lutté dans la clandestinité et qui lui a valu sa mise en prison, reste à jamais la révolution. « Jacobin » de la révolution, Axente est un consommateur inégalé de littérature marxiste, un individu ferme, probe, pour lequel l'exemple de l'histoire passée n'est pas lettre morte, mais l'aide à juger l'histoire à venir. Isaac, jeune homme qu'un accident cloue à un fauteuil roulant dans la galerie à vigne vierge, est, comme Brummer, un symbole de la conservation: il est la mémoire de cette même culture qui doit être sans cesse redécouverte afin de lui assurer la continuité. Isaac représente le point fixe de référence, l'oreille qui apprend les nouvelles, l'instance qui « comptabilise » tout ce qui, lorsque le long hiver prendra fin et que les pluies symboliques annonceront un temps nouveau, tirera au-dessous des événements un trait, comme s'il voulait signifier que l'histoire, purifiée, est prête à tout reprendre du commencement. De la « Galerie » fait en quelque sorte partie également Cavadia, lâche raisonneur qui sait se tenir à l'écart quand il le faut et se sert de son intelligence surtout comme d'une bouée de sauvetage toujours à sa portée. Quant à Chiril Merişor...

Celui-là, il mérite à lui tout seul un paragraphe, non seulement parce qu'il est le principal personnage du roman, mais aussi parce que, au fond, c'est à sa vie et à sa mort que se rapportent tous les autres. Chiril est aussi le seul personnage tragique du roman. Inscrit très jeune encore au parti, intellectuel honnête, cultivé, d'une parfaite bonne foi, Chiril en est abusivement exclu en 1950, pour avoir, contre les accusations imméritées qu'on lui apportait, pris la défense d'une collègue. L'événement coupe la biographie de Chiril en deux. Elevé par un ouvrier, combattant dans la clandestinité tout comme Axente, éduqué dans le même esprit, Chiril se transforme, par suite de l'injustice dont il tombe victime, de militant virtuel en un simple témoin des

événements. Contraint à une passivité dangereuse, Chiril ne renonce pas à ses convictions. Dans les pages qui s'en occupent, le roman prend une allure galopante, se remplit d'événements, de souvenirs, de personnages qui semblent interrompre le fil épique central, mais suggèrent l'idée qu'un homme comme Chiril est à même de transformer jusqu'à la passivité en une présence: l'histoire assaillit le rédacteur solitaire, l'oblige à adopter une attitude, même si son seul moyen de l'exprimer est un cahier où il note presque journellement événements et commentaires. Mais Chiril n'est ni un petit bourgeois trop sensible au traumatisme causé par un abus, ni un contemplateur non-engagé tel l'opportuniste Cavadia. Le personnage est plus complexe, son message doit être autrement entendu. Lors de la séance de 1950, après que son intervention, considérée non-juste, en faveur de la jeune fille s'était produite, le président de la commission lui demande soudain ce qu'il pense, lui, qu'est le communisme. La réponse de Chiril renferme l'une des clés de son attitude politique: « Bien sûr, bien sûr... dit-il comme s'il sortait d'un rêve et essayait de revenir à la réalité. Mais moi, je pense qu'il est... que le communisme... est... aussi l'homme... entièrement délivré de toute servitude et même de la torturante obsession de sa propre liberté ». Par rapport à l'opportunisme de celui qui toujours, ayant payé tous les prix, retombe sur ses pieds, Chiril joue ici le rôle de celui qui défend les valeurs de l'homme « dans sa totalité concrète », dont parle Marx, et qu'une révolution se proposant comme objectif fondamental la libération complète de l'humanité ne saurait ignorer. Dans son cahier, Chiril insiste à plusieurs reprises sur son idée que l'homme, l'individu, n'est pas une pièce quelconque sur l'échiquier d'une histoire aveugle, que l'histoire elle-même n'existe qu'à travers l'homme et pour l'homme.

C'est en ce point essentiel que se séparent l'opportunisme triomphant, même si provisoirement, de l'humanisme réel, fût-il tragique. Avec sa détestable philosophie, Cavadia semble triompher alors que Chiril est vaincu. En réalité, l'idée du roman de Constantin Ţoïu est que l'exemple de Chiril confirme finalement la notion d'humanisme. Chiril meurt pour une idée sur laquelle, tout bien considéré, se trouve fondée l'unique révolution authentique possible. Sur le paquet de cigarettes qu'on retrouve parmi les quelques objets ayant appartenu à Chiril, le jeune homme avait écrit: « Indestructible. L'homme peut mourir mais ne peut être vaincu ».

Le roman abonde en événements historiques, ceux au milieu desquels se sont déroulées la vie et la mort du héros principal. La construction est sinueuse, comportant de nombreux épisodes secondaires justifiés, jusqu'à un certain point du moins, par l'attitude d'expectative forcée de Chiril. Le narrateur, du point de vue duquel sont envisagés les événements, est d'habitude Chiril, d'autres fois Isaac. Celui-ci représente le « dépôt » d'événements ou, selon une métaphore de l'auteur, la « machine à coudre » qui joint bout à bout les lambeaux d'histoire concrète. Chiril: « on peut dire qu'il essayait d'être — et y réussissait parfois — le second visage du Narrateur, celui qui est chargé d'aller dans le monde pour apprendre, connaître et, éventuellement, juger ». Lui et Chiril sont, en quelque sorte, des héros absents: ils sont vécus par l'histoire, assiégés par elle, obligés de la comprendre et de la juger. Il existe une grande quantité de faits, de scènes, de personnages, toute une tournure anecdotique du roman que cette « absence » du personnage narrateur exige, tel un réceptacle qui signifie de par les informations qu'il est en état de rassembler. La vie de Chiril est une continuelle accumulation. Il est transporté partout, dans des milieux et en des temps divers, mis en contact avec le plus de personnes possible. Souvent l'auteur semble ne pas pouvoir renoncer, et encombre son roman de détails qui ne sont que pittoresques et de personnages sans importance; le commentaire qui soutient le texte épique s'égare plus d'une fois dans des explications fastidieuses (et dans un style prétentieux!), au risque de sacrifier la vérité psychologique des personnages. Cela provient sans doute de la principale qualité de la prose de Constantin Ţoïu, à savoir que ses personnages tendent à se comporter et à s'exprimer parfois en contradiction avec leurs possibilités et leur propre vocabulaire, lesquels sont d'habitude les possibilités et le vocabulaire d'un temps historique donné. Il se produit alors un phénomène d'anticipation, dangereux parce qu'il justifie certaines attitudes qui ne sauraient être que motivées. Aussi lucide et intransigeant qu'il s'avère dans sa vue d'ensemble, l'auteur fait montre d'un excès d'indulgence dans quelques circonstances particulières craignant, probablement, de trop simplifier les conflits ou les individus.

Il reste que le roman de Constantin Ţoïu est l'un des plus substantiels parus récemment dans les éditions de Roumanie.

NICOLAE MANOLESCU

ADELA POPESCU: ENTRE NOUS, LE TEMPS

ÉDITIONS SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, PARIS

Poétesse pratiquant une sévère autocensure, Adela Popescu s'est décidée à donner, avec l'édition roumano-française de son recueil *Entre nous, le temps* un parcimonieux florilège de vers dont les illustrations sont dues à Holley Chirot, l'excellente dessinatrice américaine.

Romantique par tempérament, Adela Popescu contemple les choses et les œuvres humaines dans la glissante perspective du temps qui passe. Laquelle ne laisse pas d'imprégner les poèmes d'un frisson élégiaque constant, alors que la distanciation par la contemplation leur confère une indéniable sérénité. Dénués de toute gesticulation, grandiose ou même grandiloquente, les poèmes témoignent de combustions incandescentes, sans grandes flammes, mais sublimées et pures. Une décence évidente, accompagnée d'une grande discrétion dans la divulgation du moi lyrique, maintient cette poésie loin de tout exhibitionnisme et, en ce qui concerne le style, de tout verbiage ronflant.

Nombreux sont les poèmes qu'Adela Popescu a consacrés à l'amour. Elle chante « les merveilles de l'amour » en lesquelles elle a cru « Comme Hamlet au fantôme du père-roi » *(Reflux)*, entre les contours du paradis intérieur, projeté dans un âge de candeur, mais le présent s'interpose sur le voile du souvenir qui s'embrume. Ce regard en arrière, avec quelque chose de hölderlinien, mi-confiant dans les vertus que possède la mémoire de refaire le rêve, mi-sceptique aussi, est propre à notre poétesse; et ce n'est pas en vain qu'une pareille image nous est suggérée par la toile de Rembrandt, *Portrait du peintre tenant Saskia sur ses genoux*, dans laquelle la densité substantielle est rendue par le regard scrutateur jeté sous la ligne d'horizon qui met un bémol sur les sens, tout en les approfondissant: « Et je t'aime maintenant que je n'ai plus / De mots charmeurs pour t'amener, / Quand entre nous le temps est comme une glace, / Quand on se voit muets ainsi que des portraits. . . / Je voudrais rire comme rit le diamant / Et que tu feignes l'indifférence, / Mais lever nos coupes par-dessus l'épaule / Allumer l'obscurité et être / Comme dans une toile célèbre de Rembrandt. . » *(Entre nous, le temps)*.

Si *Ce qui reste, Cri, Illumination, Il nous fallait chaque jour un théâtre, Fuite*, peuvent être considérés comme des poèmes d'amour, d'autres, en échange, échappent à cette interprétation. Un poème comme celui qui a pour titre *Temps* s'oppose à toute classification: « Tu venais vers moi tout seul, / Infatigable comme l'herbe, / M'arrachant au soleil, / Au vent et à l'eau... / Je t'attendais soumise, / Sans protester, / Et avec chaque pas, / Tu m'enfermais / Dans la terre ». D'autres représentent autant de méditations élégiaques sur la condition humaine: « Nous irons, à la file — De patients chameaux, / Nous foulerons aux pieds / Les sables si blancs; / Et nous allons rêver / De fertiles déserts / Tandis que des nuages, / Neigera sur nous du sel. . . » *(Destin)*.

C'est un produit et non une donnée qui se dégage des concentrés lyriques que nous offre Adela Popescu. Derrière le poème serein, il nous est loisible de soupçonner un dialogue tendu de la poétesse avec elle-même et avec le monde. Dans ce sens, *Reflux*, peut être interprété comme un art poétique: « Ensuite, je suis arrivée à l'âge de la paix, / M'éloignant de moi-même selon la mesure ». Il n'y a dans le périple de la poétesse à travers les êtres et les choses aucune tentative de souligner sa propre présence. Aussi la discrétion du geste exhalant toutefois je ne sais quel parfum ronsardien nous donne-t-elle l'un des plus beaux poèmes du recueil: « J'ai baigné mon visage dans le nectar. / Si blanche maintenant, si jaune je vous parais. . . / Comme le soleil sans cadre, à midi, / Et mon contour en vain vous le cherchez. / Je suis blanche maintenant, et jaune je vous parais, / Ne mettez pas en balance ma clarté », *(J'ai baigné mon visage dans le nectar)*.

Je dirais volontiers de ces vers qu'ils ne sont pas dénués d'une certaine calligraphie, si ce mot n'était accompagné d'une nuance limitative suggérant le travail bien fait et bien construit, et qu'ils sont féminins, si le terme n'avait acquis, faute d'une substance idéatique profonde, une signification plutôt péjorative. Tout en nous refusant à cette classification, il convient cependant d'observer le caractère limpide, cristallin de l'expression poétique qui vient naturellement, de même que la sensibilité exceptionnelle de l'intuition et de la méditation, d'une délicatesse qui n'enferme pas la signification dans des enveloppes superficielles.

NICOLAE MECOU

CENT-VINGT-CINQUIÈME ANNIVERSAIRE DU THÉÂTRE NATIONAL DE CRAÏOVA

Récemment ont été célébrés à Craïova — capitale de l'Olténie, province historique roumaine située dans le sud-ouest du pays — les cent-vingt-cinq années d'existence de l'une de ses principales institutions culturelles: le Théâtre National. Il est évident qu'un mouvement théâtral existait bien avant celui-ci. Un document datant de 1850 et connu sous le titre de « Réflexions sur la construction d'un Théâtre National à Craïova » précisait: « . . . déjà et à maintes reprises, notre ville a fait tous ses efforts en vue de la création de ce théâtre. . . » (Il était question, sans doute, des spectacles d'opéra donnés vers 1844 par le Kapellmeister Simonis, de ceux, plus anciens, présentés par de jeunes amateurs, et des tournées entreprises en 1848 ou 1849 par une troupe bucarestoise conduite par Costache Caragiale et Costache Mihăileanu). De même, une affiche de la troupe de Valéry, un artiste français, annonçant la représentation d'une opérette-parodie intitulée *Judith et Holopherne* dans ce qu'on appelait « la Salle de planches », permet aux historiens d'enregistrer l'existence d'une vie théâtrale dans la ville bien avant la fondation du Théâtre National, dont la date exacte nous est indiquée par le journal bucarestois « Vestitorul românesc » (le Messager roumain) dans son numéro du 18 juillet 1850: « . . . La journée du 29 juin est marquée dans les Annales de Craïova par l'inauguration du Théâtre National ». Le premier programme — deux petites pièces, l'une de Costache Caragiale, l'autre de Vasile Alecsandri, allaient créer une tradition demeurée vivante de nos jours: celle d'y jouer préférentiellement des pièces roumaines originales.

Il nous faut mentionner, à propos du spectacle d'inauguration offert par la première troupe stable de la ville, que la fondation du Théâtre National est étroitement liée aux noms de deux grands animateurs, déjà nommés: Costache Caragiale et Costache Mihăileanu. Le rôle de Costache Caragiale dans la vie théâtrale roumaine du XIXe siècle est d'autant plus grand qu'il a été le premier acteur roumain à constituer une troupe entièrement autochtone. C'est lui qui a levé le rideau des Théâtres Nationaux de Bucarest et de Jassy. Très varié, le répertoire comprenait outre des vaudevilles, des pièces tout nouvelles d'auteurs roumains et maintes pièces classiques, telles *le Médecin malgré lui*, *l'Avare*, et *Dom Juan* de Molière. Près d'un siècle durant (de 1850 à 1944) le théâtre de Craïova a servi également

Le nouvel édifice du Théâtre National de Craïova

de salle de concerts et d'Opéra, de sorte qu'il peut être considéré comme un centre très actif de la vie culturelle en Olténie.

En 1853, l'acteur Theodor Theodorini, devenu directeur du théâtre, adjoint à la troupe « des jeunes gens et des jeunes filles qui faisaient preuve de dispositions artistiques », et forme peu à peu une véritable « pépinière d'excellents comédiens dont certains, comme sa femme, madame Theodorini et comme madame Vlădicescu, auraient pu recueillir des lauriers sur n'importe quelle scène de l'Europe, si l'art roumain y avait occupé la place et la réputation méritées ». Le répertoire de la troupe, où brillaient également Raluca Stavrescu, le comique Ion Vlădicescu, Costache Serghie, Matilda Maïor, Niny Valéry, était composé de pièces originales, écrites surtout par Vasile Alecsandri, ainsi que de pièces traduites et de mélodrames divers, dans le goût de l'époque. En 1856, un incendie réduit en cendres le théâtre « de poutres et de torchis ». Au prix de grands sacrifices, Theodor Theodorini, devenu pour peu de temps maire de la ville, en construit un autre et réussit à conserver sa troupe « au nom de la prospérité de la nation roumaine », afin que « ne soit pas perdue l'idée d'un théâtre roumain ».

A la mort de Theodorini (1873) c'est son épouse, Maria Theodorini, artiste de valeur, en même temps que femme énergique et bonne organisatrice, qui prend la direction du théâtre. Parlant d'elle, Aristizza Romanescu, l'actrice célèbre, notait: « ... blonde, jolie, douée d'une admirable voix de soprano... *le Rossignol de l'Olténie*, comme l'avaient surnommée les gazettes, était sûre de faire salle pleine lorsqu'elle figurait sur l'affiche ». Tout comme son mari, la nouvelle directrice comprenait et l'importance de tournées dans les autres villes d'Olténie, privées de tout mouvement théâtral, et celle de la présentation de la troupe devant le public bucarestois, auquel elle désirait démontrer la valeur des artistes de Craïova. C'est ainsi que l'affiche de la tournée entreprise à Bucarest en 1879 comprenait un répertoire de rien moins que trente-six titres! Entre 1886 şi 1888, le théâtre fait peau neuve. La façade est récrépie, la scène élargie, le mobilier, les costumes, les décors, les accessoires sont renouvelés. C'est alors que, sur l'initiative d'Elena Theodorini, cantatrice de renommée européenne — la propre fille de Maria — sont jetées les bases d'un ensemble lyrique qui allait jouer un grand rôle dans la musique roumaine, le répertoire s'orientant résolument vers les opérettes nationales originales. Le répertoire théâtral s'enrichit de pièces de grande valeur, parmi lesquelles *Une Lettre perdue* de I. L. Caragiale.

Donc, en 1888 la saison s'ouvrait dans un local remis à neuf, doté d'installations techniques modernes pour l'époque. Un an plus tard, sur la proposition de Maria Theodorini et dans le dessein de soutenir matériellement le théâtre, était créée une société dramatique craïovienne; cependant, s'orientant vers l'abandon du répertoire dramatique en faveur du théâtre lyrique, celle-ci ne fit que décevoir Maria Theodorini qui démissionna. On pouvait lire à ce propos dans le journal « Românul »: « C'est comme un fait exprès, mais depuis que s'est constituée la Société dramatique de Craïova, n'ont fait partie du Comité que des gens qui se sont occupés de tout, sauf du sort du théâtre ».

La situation pénible de la scène d'Olténie dura jusqu'à la nomination, à la tête du Comité (1904), de Grigore Gabrielescu. Bon organisateur, méticuleux, excellent homme de métier, celui-ci réussit à sortir le théâtre de l'impasse où il se trouvait. Accordant une attention toute particulière au répertoire, pour la réalisation duquel il engagea des acteurs nouveaux (certains d'entre eux: Constantin Radovici, Romuald Bulfinski, V. Antonescu, appelés à devenir célèbres); et de plus, demandant à des artistes de premier ordre: Aristizza Romanescu, Aglaë Pruteanu, Agatha Bârsescu, Petre Sturza, State Dragomir, de jouer en représentations, le nouveau directeur parvint à rehausser la valeur des spectacles. En outre, il s'appliqua à organiser des spectacles dans d'autres villes de l'Olténie, comme Tîrgu Jiu et Caracal, où il offrait des spectacles populaires à prix très modiques, en vertu du principe qu'un Théâtre National est une école de laquelle « il n'est pas juste d'exclure le peuple, qui est le plus nombreux ».

Pour le Théâtre National de Craïova, une autre période de renaissance allait commencer en 1911, sous la direction de l'écrivain Emil Gîrleanu. Aussi bien en ce qui concerne le répertoire (la dramaturgie roumaine étant à l'honneur, nombre d'écrivains marquants se groupent autour du théâtre), que l'interprétation et que l'équipement technique, l'époque où le théâtre a eu comme directeur Emil Gîrleanu et comme secrétaire littéraire Liviu Rebreanu inscrit une page lumineuse dans l'histoire du théâtre roumain. Entre autres, Gîrleanu s'est appliqué à donner à la mise en scène l'orientation nettement réaliste qui convenait aux pièces. Car, ainsi que s'exprimait un chroniqueur: « jusque-là Ophélie mourait dans un salon Louis XV ». Sous le « directorat » de Gîrleanu, le répertoire se fondait

Sous le signe du Taureau de Mihnea Gheorghiu (Valeriu Dogaru et Vasile Cosma)

Biedermann et les incendiaires de Max Frisch (Manu Nedelianu, artiste émérite, et Sorin Lepa)

principalement sur des pièces roumaines: *Une Lettre perdue, le Malheur, Scènes de Carnaval* de I. L. Caragiale; *la Comète* de Dimitrie Anghel et St. O. Iosif; *Il était une fois, Le Hérisson et la taupe* de Victor Eftimiu; *Lorsque les yeux pleurent* de A. de Herz. Parmi les pièces du répertoire classique, citons: *les Brigands* de Schiller, *la Locandiera* de Goldoni, *les Fourberies de Scapin* de Molière. Des acteurs bucarestois de renom, comme Petre Liciu, Ion Brezeanu, Aristide Demetriade, Tony Bulandra, Nicolae Soreanu, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti prêtaient leur concours à leurs camarades de Craiova.

Parmi les initiatives intéressantes prises par Emil Girleanu, citons la publication de collections de pièces originales et le soin de confier la traduction des œuvres étrangères à des écrivains de valeur. Après la mort de ce grand directeur, son successeur Grigore Drăgoescu s'est attelé, lui aussi, à la tâche de rehausser le prestige du théâtre de Craiova; à la tête d'une « campagne de réaction contre le naturalisme », il s'est déclaré « en faveur de la simplification du décor, de la synthèse de celui-ci, de la suppression de la rampe et des coulisses », bref de l'introduction d'une note nouvelle dans l'art de la mise en scène ». C'est sous son directorat qu'a été joué *Hamlet*, dans la création demeurée mémorable de Ion Manolescu, alors engagé au Théâtre National de Craiova. De 1926 à 1927, l'écrivain Ion Dongorozi, devenu directeur du théâtre, en a accentué l'orientation populaire, en offrant des spectacles dominicaux dans les écoles et les casernes, et en créant des saisons d'été dans les petites villes de province.

Un nouvel incendie (1927) oblige le théâtre à suspendre son activité et les spectacles sont donnés jusqu'en 1935 dans une salle de cinéma, jusqu'à ce que celle-ci ferme à son tour, le gouvernement refusant d'accorder la subvention nécessaire à la construction d'un nouvel édifice. Ce n'est qu'en 1942 qu'une activité officielle est reprise, en dépit de grandes difficultés, obligeant maintes fois à avoir recours à l'improvisation.

Après la Libération de la Roumanie, en août 1944, la vie artistique connaît un rythme nouveau. Les subventions importantes de l'Etat démocratique-populaire hâtent l'aménagement de la scène et la mise en place d'un collectif, d'une troupe capable d'offrir des spectacles de qualité, qu'il s'agisse de pièces roumaines classiques ou contemporaines ou de celles qui appartiennent à la littérature universelle. Significatives s'avèrent, pour l'orientation du théâtre, les paroles sur lesquelles s'ouvre

le cahier-programme de la première saison de l'après-guerre: « Nous souhaitons que ce théâtre porte l'insigne de l'Aurore. Que des faits nouveaux y soient exposés, que de grandes pensées y soient émises, et que les vers y comprennent l'exhortation du soleil... Nous voulons que le théâtre s'adresse en premier lieu à ceux dont les jours sont assombris par l'humiliation du dénuement ». Et en vérité, les années suivantes ont été placées sous le signe de l'Aurore, de la vie nouvelle qui peu à peu bouillonnait partout dans le pays; c'est ainsi que la saison 1948—1949 a porté à la scène la première pièce originale roumaine qui s'applique à présenter l'immense engagement populaire d'édification de l'ère socialiste, la complexité dramatique de cette lutte des plus âpres: *les Mineurs* de Mihaïl Davidoglu. Ont suivi, dans cette même ligne d'art généreux, militant: *l'Epreuve* de Lucia Demetrius, *la Cité de feu* de Mihaïl Davidoglu, *le Mouton enragé* d'Aurel Baranga, *la Citadelle écroulée* de Horia Lovinescu.

C'est dans cette atmosphère qu'a été célébré le centenaire du théâtre de Craïova, dont la troupe comptait, à côté d'acteurs honorés du titre d'artistes du peuple, comme Remus Comăneanu, ou du titre d'artistes émérites, comme Ovidiu Racoş, Margot Boteanu-Păcuraru, Manu Nedeïanu, Teodor Păunescu, toute une série de jeunes talents qui, après avoir débuté là, sont devenus des noms marquants du théâtre roumain: Silvia Popovici, Rodica Tapalagă, Amza Pellea, Ion Marinescu. Chaque année a vu se consolider le prestige du Théâtre National de Craïova, ponctué d'événements tels que « La Semaine de la dramaturgie de Camil Petrescu », « la Semaine Shakespeare » (l'une et l'autre en 1968); des prix de création, d'interprétation et de mise en scène lors des festivals de théâtre de 1969 (avec *Je ne suis pas la Tour Eiffel* d'Ecaterina Oproïu), de 1971 (avec le drame historique *Sous le signe du Taureau* de Mihnea Gheorghiu), 1974 (avec le spectacle de ballades et de poésie populaire « le Soleil et la Lune »), auxquels se sont ajoutées quelques tournées à l'étranger. On ne saurait omettre, en ce qui concerne l'épanouissement du théâtre de Craïova durant ces dernières décennies, de citer quelques données statistiques significatives par elles-mêmes: 270 premières dont 144 pièces roumaines; 9.630 spectacles; près de 4 millions de spectateurs. Dans la vie de ce théâtre, l'année 1973 a représenté la réalisation d'un rêve de bien des générations d'artistes: l'inauguration du nouvel édifice (œuvre de l'architecte Al. Iotzu), l'un des plus modernes, des mieux équipés et des plus spacieux du pays, à côté du Théâtre National du Bucarest et du Théâtre d'Etat de Tîrgu-Mureş. Depuis lors, le répertoire n'a cessé de s'enrichir de nouvelles pièces roumaines, et classiques et actuelles (*Mitică Popescu* de Camil Petrescu; *Také, Ianké et Cadîr* de Victor Ion Popa; *la Passion rouge* de Mihaïl Sorbul; *Dernière heure* de Mihaïl Sebastian; *le Coupable* de Ion Băïeşu; *Ces anges tristes* de D.R. Popescu; *Ce crépuscule violet* de I. D. Sîrbu) ainsi que de pièces du répertoire universel (*Arlequin, serviteur de deux maîtres* de Goldoni; *Coupables innocents* de A. N. Ostrovski; *le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux; *les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller; *la Mort du gouverneur* de Léon Kruczkowski, *la Tourmente* de Leonid Leonov, *Referendum populaire* de Gian Franco Venè et Roberto Pallavicini, etc.). En peu de temps, le nouveau théâtre a vu se dérouler plusieurs événements. Ainsi les 2.500 ans d'Eschyle y ont été célébrés par un symposium suivi de spectacles tirés des tragédies du grand classique grec; un autre symposium a eu pour thème: « l'Acteur, conscience vivante de l'époque »; en 1976, le Festival du Théâtre historique, qui s'est déroulé à Craïova a soulevé de profonds échos dans la Roumanie tout entière, car il a connu la participation de troupes théâtrales appartenant à sept villes du pays; Craïova a présenté à cette occasion une version scénique très réussie de *la Tête*, drame dans lequel l'auteur, Mihnea Gheorghiu, évoque la figure de l'illustre voïvode Mihaï Viteazul (Michel le Brave), lui-même fils de l'Olténie et sous le sceptre duquel ont été réunis pour la première fois en un seul Etat les pays roumains. Marquant un sommet dans l'activité de ce théâtre, ce spectacle d'une haute tenue, réalisé avec une cohésion parfaite par toute la troupe et qui a mis en relief le brio des acteurs (en particulier de Petre Gheorghiu dans le rôle titulaire) est emblématique pour le Théâtre National de Craïova qui est entré dans son sixième quart de siècle d'existence, emblématique autant par le message d'une valeur civique morale élevée dont il est le porteur, que par la jeunesse qui en émane. L'éternelle jeunesse de l'art authentique.

M. CONSTANTINIU

UN CENTENAIRE

Dans le numéro 93 du « Courrier de Jassy » de 1876, une note insérée à la rubrique « Faits divers » avait pour titre « Le Théâtre juif »; on y lisait entre autres: « Un petit théâtre en plein air s'est ouvert dans un jardin de la ville sur la grand-rue... on y joue en langue juive... Les airs sont juifs, et le public composé en grande partie de coreligionnaires des acteurs, s'amuse bien. » Portant la signature du poète Mihaï Eminescu, cet entrefilet est le plus important des documents imprimés qui viennent attester la fondation et l'existence du premier théâtre juif, non seulement en Roumanie, mais dans le monde entier. Le fondateur en a été Avram Goldfaden, personnalité complexe et éminente de la culture juive en général et de la culture théâtrale en particulier, homme d'une popularité universelle.

« En ce temps-là, dans plusieurs salons, les chanteurs faisaient entendre au public de Jassy des mélodies juives. Et comme ils lui offraient beaucoup de mes compositions, la curiosité m'a poussé à vouloir me rendre compte de ce qu'elles devenaient dans leur interprétation. Me trouvant un jour dans l'un de ces salons, l'idée m'est venue de prendre quelques-uns de ces airs, de leur joindre un peu de prose et de les présenter comme une pièce de théâtre... Je n'avais qu'un désir: être à même et avoir la possibilité de réaliser mon rêve... Mon plan étant mis au point, j'ai pu poser la pierre première du théâtre juif lors des fêtes d'automne. » C'est ainsi qu'Avram Goldfaden a commencé son activité d'auteur, d'acteur et d'animateur du théâtre yiddisch, théâtre qui était devenu une nécessité à l'époque, grâce à l'exemple stimulant du théâtre roumain et grâce aussi à la tradition instaurée par des chanteurs et des poètes itinérants, parmi lesquels avaient brillé Wolf Zbarjer Ehrenkranz ou la troupe « des Chanteurs de Brod ». Et il la commençait, cette activité, dans un pays en pleine affirmation: dix-huit ans auparavant, en 1859, avait été effectué le premier pas vers la formation de l'Etat unitaire des Roumains: l'Union de la Moldavie et de la Valachie; un an plus tard, la Roumanie secouait à jamais le joug de la suzeraineté ottomane et acquérait, par la lutte, son indépendance d'Etat. Fidèle à l'esprit d'amitié et de tolérance hérité de ses ancêtres, le peuple roumain entendait établir, à l'intérieur de ses frontières, un climat de libre développement pour toutes les nationalités cohabitantes et, dans ce cadre, encourager leurs cultures. La fondation, sur le territoire roumain, du théâtre de Goldfaden en est un éloquent témoignage.

Malgré les efforts d'Avram Goldfaden, le théâtre yiddisch n'a pas pu avoir, l'année de sa fondation, un caractère permanent et stable, en raison des conditions matérielles et aussi des conditions atmosphériques: le temps était à la pluie et les spectacles du jardin de « l'Arbre vert » ne pouvaient avoir lieu. Les tournées ont commencé. A Galați, Sofia Carp se joint à la troupe avec laquelle, au printemps de 1877, Avram Goldfaden fait halte à Bucarest, pour un cycle de 12 spectacles sur la scène permanente du salon « Lazăr

M. H. MAXY: Esquisses de costumes pour *la Nuit dans l'ancien bourg* de I. L. Peretz

Cafegiu » de Calea Văcărești, puis s'installe au jardin « Jigniţa » de la rue Negru Vodă. « Je me suis mis sur-le-champ à construire là, à mes frais, une scène provisoire et les représentations se sont poursuivies » — note Goldfaden dans ses Mémoires. Bientôt les spectacles du jardin « Jigniţa » jouissent d'une grande popularité. En 1877 paraît à Bucarest, sous la signature de N. Abramski, une brochure entièrement consacrée à ce théâtre et à ses buts d'éducation morale et esthétique du public. Ces buts n'ont d'ailleurs jamais cessé de déterminer l'activité du théâtre yiddisch de Roumanie, depuis ses débuts et jusqu'à nos jours. Son fondateur était parfaitement conscient de la responsabilité qu'il s'assumait en créant et en dirigeant un théâtre et plus que tout, du rôle éducatif de celui-ci. « Si je suis parvenu à disposer d'une scène, je veux qu'elle soit une école pour vous. Dans votre jeunesse, le temps vous a manqué pour étudier, pour vous cultiver. Venez maintenant à moi et regardez les tableaux dans lesquels je vous peins tels que vous êtes dans la vie. Vous vous reconnaîtrez comme dans un miroir, avec vos habitudes, bonnes et mauvaises. Vous en tirerez des enseignements pour corriger vous-mêmes les fautes que vous commettez dans votre vie de famille, pour savoir vous comporter, soit dans vos relations entre vous, « Juifs », soit dans vos relations avec les « Chrétiens » dont vous partagez la vie... » Toute sa vie, Goldfaden est resté fidèle à son credo et toute son œuvre est là pour en témoigner. De 1876 à 1877 il a écrit et interprété des centaines de couplets et quinze pièces. Entre temps il est revenu à Jassy, à son « Arbre vert », puis il est reparti en tournée à travers le pays. En 1888 il part pour New York, en même temps que l'acteur Mogulescu, et y fonde le « Romanian Opera-House » où le répertoire est roumain. Il attire autour de cette institution des émigrants de Roumanie et d'autres pays.

Le départ d'Avram Goldfaden aux Etats-Unis n'entraîne par la disparition du théâtre juif. Comme le remarquent Israel Bercovici et Schoss Roman, dans leur vaste étude intitulée *Quatre-vingt ans de théâtre juif en Roumanie*, « les fruits d'une expérience ne peuvent être cueillis tout de suite. En ce qui nous concerne, nous ne pouvons parler d'une pareille école et d'un pareil style — ou, pour mieux dire, du moment où le théâtre juif devient une institution publique cristallisée — que quarante ans après la naissance des premières troupes théâtrales juives ». Les auteurs de cette remarquable étude divisent ces quatre-vingt ans en deux grandes périodes. La première (1876—1916) est d'influence nettement goldfadénienne: on a pu y voir jouer de grands acteurs, sans qu'existe cependant un théâtre dans toute l'acception du terme, un théâtre qui puisse tenir sa place dans le mouvement théâtral international. La deuxième période commence avec la fondation de la « Troupe

Scène du spectacle *Un rêve goldfadénien*, dramatisation de Iacob Rottbaum

de Vilna », dont la notoriété était due aussi à la conscience socio-politique de ceux qui la composaient et qui l'animaient. C'est en ce temps-là que, soutenu par les milieux socialistes de Roumanie, Iacob Sternberg, metteur en scène et poète, commence son activité théâtrale; auteur d'un grand nombre de revues au contenu progressiste étroitement lié à la vie environnante, à ses problèmes, à ses événements, Sternberg n'a pas laissé de subir de nombreuses influences expressionnistes; il lui revient le grand mérite d'avoir éveillé l'attention de très larges cercles artistiques de l'époque, grâce aux idées contenues dans chaque spectacle et à ses présentations scéniques audacieuses. L'activité de ce poète et de cet animateur a bénéficié d'une large audience en Roumanie où, après la première guerre mondiale, pouvaient librement s'affirmer les théâtres hongrois, allemands, yiddisch, etc. C'est sous sa direction qu'est fondé à Bucarest, en 1930, « Die Bukarester Yiddische Teater-Studie »; plus tard il mettait sur pied l'ensemble très populaire qu'était « La Troupe Sidy Thal ». Le mouvement théâtral juif de Roumanie a donné des familles d'acteurs célèbres dont l'activité se poursuit depuis des dizaines d'années (Siegler, Ettinger, Glückmann, Friedmann, Sadigurski, Goldenberg), et les noms d'actrices comme Sevilla Pastor et Dina König sont notoires.

Ainsi que nous l'apprend l'histoire vécue jour après jour par les peuples du monde, la culture et la civilisation, liées et dépendantes de l'entité nationale du pays où elles sont nées et se sont développées, exigent un climat d'entr'aide, d'émulation et d'estime réciproques. En dépit de conditions matérielles difficiles, le théâtre juif de Roumanie a bénéficié du soutien de confrères d'autres nationalités. Nous en possédons des exemples concrets: Alexandru Bidescu (il avait pris comme nom d'artiste celui de Wandergold) et sa femme Profira Cristescu, ont pris part à diverses tournées de troupes juives; l'acteur roumain Leonescu Vampiru, qui avait joué au Théâtre National, est monté, en 1907, sur la scène juive de New York, comme l'a fait, plus tard, la grande Agatha Bârsescu. Spiridon Voïcu (né en 1889 à Jassy d'une mère italienne et d'un père roumain) est engagé en 1908 sur une scène juive de variétés, puis au Théâtre juif d'Opérette, à Jassy. En 1926, lors d'une réunion consacrée au cinquantenaire du théâtre juif et qui se tenait au jardin « Jigniţa » de Bucarest, parmi les nombreux acteurs roumains ayant pris la parole se trouvaient Constantin Tănase (qui a rappelé ses débuts dans la

Le buste d'Avram Goldfaden, érigé durant l'été de 1956 dans le jardin de «l'Arbre vert»

troupe conduite par M. Segalescu), V. Maximilian qui a parlé au nom des acteurs de la Compagnie Bulandra et du Syndicat des Artistes, Constantin Nottara qui a dit, dans son salut: « La fête qui a lieu aujourd'hui est pour le Théâtre National de Bucarest une agréable occasion d'apporter l'expression de son admiration pour les efforts infatigables consentis, durant ces cinquante années d'existence, en vue du développement du théâtre juif auquel il souhaite, par ma voix, de connaître désormais aussi, prospérité et succès. »

Les années de domination nazie avec tout leur cortège d'oppressions exercées sur les peuples de l'Europe ne sauraient facilement s'oublier. Il ne pouvait être alors question de développer le mouvement théâtral, de cultiver les traditions ni de les faire valoir. Ce qu'il fallait sauver, en premier lieu, c'était l'être humain — le gardien de ces trésors spirituels — qui était opprimé, pourchassé, exterminé. Ce qui me semble extrêmement important, c'est qu'alors, en ces dures années, a été fondé à Bucarest (en l'occurrence l'unique ville d'Europe, il me semble) le « Théâtre Baraşeum » où jouaient des acteurs qui, dans les conditions défavorables de cette époque ne pouvaient pas exercer leur pro-

fession sur d'autres scènes. Ont fait, entre autres, partie de la troupe du «Baraşeum»: Maria Sandu, Beate Fredanov, Sarah Manu, Al. Finţi, V. Ronea, Al. Giovani, N. Stroe, Moni Ghelerter, M. H. Maxy, H. Schwartzmann, Max Halm, Ely Roman, Mircea Brucăr, Sandu Eliad, Eug. Mirea, H. Mălineanu. Je me souviens d'un spectacle du *Déluge* dans l'arrangement de Mihaïl Sebastian. L'impression qu'il m'a laissée a été tellement forte que des scènes entières m'en sont restées imprimées dans ma mémoire. Parmi les comédiens, je me souviens de Beate Fredanov et de Al. Finţi, aux côtés desquels jouaient des acteurs roumains: N. Tomazoglu et Aurel Athanasescu; la mise en scène était de Moni Ghelerter, les décors de M. H. Maxy. J'allais collaborer quelques années plus tard avec quelques-uns de ces servants de l'art théâtral, j'ai applaudi et j'applaudis encore leurs remarquables créations sur les scènes de plusieurs théâtres du pays.

Après la Libération de la Roumanie, le premier spectacle d'envergure a été réalisé à Bucarest dans la mise en scène d'Izo Schapira. Il comprenait *les Hommes*, pièce de Shalom Aleïchem, et des vers de Moriss Rosenfeld, I. L. Peretz, Eliezer Steinberg. Peu de temps après, la revue *Mazl-Tov* obtint un grand succès; jouée toute une année à Bucarest sur la scène du «Baraşeum», elle le fut ensuite en tournée. A la même époque, plusieurs acteurs, parmi lesquels Dina König, Mauriciu Sekler, Beno Popliker, Abraşa Goldmer, Marcu Glückmann ont formé diverses troupes qui ont joué en tournées. En 1945 était fondé à Bucarest le théâtre «Ikuf», sous la direction de I. Mansdorf, les spectacles étant d'une haute tenue artistique. A Jassy était créé un ensemble yiddisch où de tout jeunes acteurs se sont joints à leurs aînés. Les deux ensembles, ceux de Jassy et de Bucarest, ont établi leurs programmes artistiques avec un répertoire de choix, chaque spectacle mettant en évidence une exigence professionnelle grandissante.

Le 1er août 1948, le Théâtre juif de Bucarest devenait Théâtre d'Etat; en 1949, c'était le tour de celui de Jassy, l'un et l'autre bénéficiant de conditions matérielles et morales auxquelles nul n'aurait osé rêver jusqu'alors (subventions, salles modernes de spectacle, enseignement artistique gratuit, etc.) — éloquente expression de la politique dans le problème national, constamment promue par le Parti Communiste Roumain et l'Etat socialiste. Aujourd'hui, le Théâtre juif d'Etat (T.E.S.), ayant siège à Bucarest, formé par la fusion (1963) des forces artistiques des deux ensembles, a un régime identique à celui de toutes les autres institutions théâtrales, de tous les servants de l'art et de la culture de Roumanie — «car, finalement, quelle que soit la langue dans laquelle on chante, on déclame, on joue une pièce de théâtre ou dans laquelle on écrit — soulignait le président Nicolae Ceauşescu — l'essentiel c'est ce que l'on dit et ce que l'on écrit. Veillons à créer aux hommes les conditions qui leur permettent de lire, d'écouter une poésie, un chœur, une pièce de théâtre dans la langue qu'ils comprennent le mieux. Mais nous devons songer en premier lieu à la langue commune — qui est notre conception révolutionnaire, matérialiste-dialectique et historique, du monde et de la vie.»

La richesse du répertoire, la qualité des spectacles, le souci permanent de mieux faire sont autant de preuves claires, de réponses éloquentes et d'une haute tenue morale, à l'estime dont jouit, au même titre que tous il créateurs de biens spirituels de la Roumanie socialiste. Outre les spectacles classiques et contemporains juifs (pièces, chants et danses, récitals de poésies, revues) ce théâtre a à son répertoire et joue depuis des années, avec succès, des pièces appartenant à la dramaturgie roumaine contemporaine, de même que des pièces classiques et contemporaines universelles. Victor Eftimiu, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Aurel Storin, Al. Mirodan, Lucia Demetrius, Al. Voïtin, Victor Ion Popa, Virgil Stoenescu — ce ne sont là que quelques-uns des dramaturges de Roumanie dont les pièces ont vu les lumières de la rampe dans ce théâtre, Molière, Goldoni, Balzac, Ostrovski, Ibsen, Gogol, Schiller, Lessing, Tchékhov parmi les classiques universels, ou Georges Soria, Aflnoguénov, Arbouzov, Reginald Rose, L. Kruckzowski, K. Simonov, Thornton Wilder, Dürrenmatt, Nazim Hikmet parmi les modernes, tous ont été interprétés dans des mises en scène d'une haute tenue artistique, et nombreuses sont les créations d'acteurs qui sont restées mémorables. De toute évidence, cet ensemble a soin de sélectionner rigoureusement le répertoire, très varié cependant, afin de satisfaire les goûts différents des spectateurs et que le théâtre juif accomplisse la mission dont rêvait son fondateur Avram Goldfaden: éduquer le spectateur, enrichir sa culture. Pour faire face aux tâches que requiert un pareil répertoire, les acteurs possèdent une préparation complexe qui leur permet de passer sans difficultés des

rôles de drame à l'interprétation de sketches ou de couplets, et aussi de danser et de chanter, répondant ainsi aux exigences du théâtre contemporain. Une autre initiative digne de louange du Théâtre Juif d'Etat de Bucarest consiste à reprendre, quelques années après « la première », les pièces de valeur. Non pas au moyen d'une reconstitution archéologique de l'ancien spectacle, mais par une dynamique propre à l'art théâtral, la pièce étant confiée à de nouveaux metteurs en scène, ce qui contribue à leur émulation créatrice. Emulation, désir de posséder à fond une large gamme de moyens d'expression professionnelle qui caractérisent non seulement les acteurs, mais aussi ceux qui les dirigent. Des exemples: George Teodorescu, metteur en scène roumain de renom, qui a débuté sur la scène du Théâtre Juif d'Etat (T.E.S.) en 1949, continue fidèlement d'y travailler. En plus de récompenses dues à ses mérites sur d'autres scènes, il est, en 1957, lauréat du Concours des jeunes acteurs et metteurs en scène pour le spectacle *le Journal d'Anna Franck*, et, en 1972, la revue « Teatrul » lui accorde son prix pour la mise en scène de *la Semaine des passions* de Paul Anghel au Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest et d'*Adam et Eve* d'Aurel Baranga au T.E.S. Adrian Lupu, jeune acteur et metteur en scène, après avoir joué cinq années durant en cette première qualité au T.E.S. s'inscrit, en 1970, aux cours post-universitaires de mise en scène théâtrale qu'il achève en 1972. En 1968, il avait réalisé un spectacle de poésie intitulé *Hymne à l'Homme* de Tudor Arghezi et, l'année même où il achevait ses études, il se voyait confier la réalisation scénique d'une vibrante évocation de la vie du peintre révolutionnaire de 1848, Constantin Daniel Rosenthal. Écrite par Ştefan Tita, cette pièce ayant pour titre *les Couleurs de l'immortalité* a été l'une des plus belles réussites du théâtre. Le T.E.S. de Bucarest a su réunir autour de lui nombre d'amis fidèles et de collaborateurs parmi les créateurs appartenant à d'autres théâtres; parmi les scénographes, je citerais Dan Nemţeanu, L. Andreescu, Dan Jitianu, Al. Olian; parmi les chorégraphes: Elena Penescu-Liciu, Tilde Urseanu et Trixy Checaïs; parmi les metteurs en scène: Moni Ghelerter.

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que plusieurs spectacles montés au théâtre juif soient devenus des points de référence dans l'histoire de l'art roumain de l'interprétation. Qui donc pourrait oublier *le Malade imaginaire* de Molière (joué en 1953, dans la mise en scène de George Teodorescu), avec son ironie impitoyable et son rythme endiablé, et la mémorable création de Mauriciu Sekler dans le rôle titulaire? Des moments tout aussi exceptionnels furent à leur tour *l'Opéra d'quat' sous* (1962) dans une interprétation à la fois des plus brechtiennes et des plus personnelles, des plus contemporaines, le metteur en scène étant, une fois de plus, George Teodorescu, et *Mère Courage* (1963) sous la direction de Mauriciu Sekler, à la fois acteur et metteur en scène. Ou *les Etoiles filantes* de Shalom Aleïchem, portées à la scène par B. P. Popliker (1955) avec la collaboration de Dina König et Sevilla Pastor pour le mouvement scénique; ou la présentation sobre et émouvante de la vie si tôt tranchée d'Anna Franck, victime du nazisme (1957); ou encore, dans la vision de Franz Auerbach pour la mise en scène, la poésie dramatique lucide, compréhensive de l'être humain avec toutes ses contradictions, du *Dybouk* de Anski (1969), et l'oppression incessante subie par les hommes en même temps que la profondeur de leur existence, comme les a vues Georg Büchner dans *Woyzeck* (1965). Un nombreux public a applaudi la beauté de *la Juive de Tolède*, de L. Feuchtwanger, dont Al. Mirodan a tiré une pièce (1976), lui-même étant l'auteur de *Camouflage* mis en scène en 1969 par Moni Ghelerter — spectacle de grande tension dédié aux combattants antifascistes qui, confiants en la victoire de la justice, n'ont pas plié les genoux devant l'oppression. Ce sont des succès semblables qu'ont remporté le spectacle de poésie arghézienne *Hymne à l'Homme* (1968), dédié à l'ascension de l'être humain tout au long de l'histoire, ou la poésie grave, aux nuances souvent tragiques, mais parfois aussi optimistes, à l'ironie pleine de sagesse millénaire du *Cantique des Cantiques*, spectacle expérimental de poésie hébraïque, en roumain, dans la mise en scène de I. Bercovici. J'insisterais sur ceci: récitée en roumain, cette poésie à permis à un public large d'en percevoir, jusque dans les moindres nuances, la substance poétique. A mentionner d'ailleurs que tous les spectacles de ce théâtre peuvent être facilement suivis par ceux qui ne savent pas l'yiddisch, grâce à la traduction simultanée écoutée au casque. La direction du théâtre et son secrétariat littéraire ont le mérite de mettre à la disposition des spectateurs qui se servent de casques les meilleures traductions possibles.

Qu'il me soit permis, en guise de conclusion, de noter ici quelques échos internationaux: il s'agit de diverses considéra-

tions de la presse américaine à l'occasion de la tournée que le Théâtre Juif d'Etat de Bucarest a entrepris aux Etats-Unis en 1972 avec les spectacles *Dybouk* et *Un collier de perles*. « La pièce *Un collier de perles* a démontré que le Théâtre Juif peut jouer avec talent non seulement une pièce aussi grave que *Dybouk* mais qu'il peut assurer tout aussi bien un spectacle musical composé de chansons, de danse, de moments satiriques et d'humour. Il convient de remercier tout particulièrement les réalisateurs de ce spectacle et d'exprimer notre reconnaissance envers le gouvernement de la Roumanie socialiste qui subventionne ce théâtre et qui nous a envoyé un ensemble de trente-sept artistes et techniciens, grâce auxquels nous avons vu un spectacle dans des décors et des costumes merveilleux. Le spectateur sort gai et optimiste de ce spectacle. Le Théâtre apporte une importante contribution à la culture juive » (« Morning Fraihait », New York). « Typique en ce qui concerne l'attitude du régime actuel envers les citoyens juifs, s'avère l'appui accordé par le gouvernement roumain au Théâtre Juif d'Etat: un bel édifice, bien équipé, que j'ai visité, au cœur de ce qui était une fois le quartier juif de Bucarest, et une troupe bien préparée et bien rétribuée, au même niveau artistique que toute autre troupe du pays. » (« The Mizrachi Woman », New York, septembre 1972).

ANRIANA FIANU

LA CHRONIQUE DU FILM

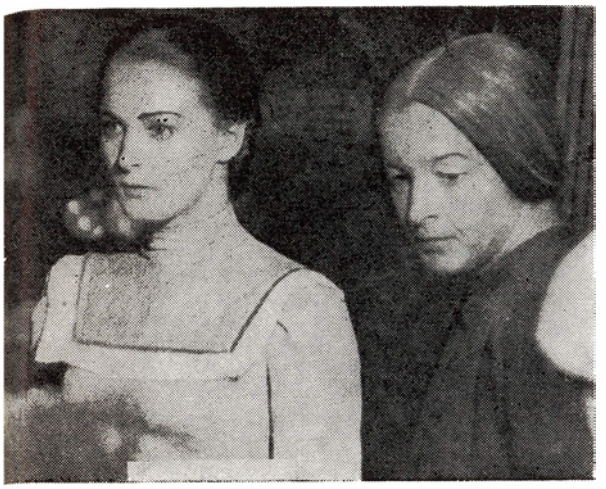
DE L'AUTRE CÔTÉ DU PONT

En 1906, il y a donc soixante-dix ans, paraissait *Mara*, l'une des œuvres les plus importantes du réalisme roumain, roman écrit par Ioan Slavici. Une coïncidence a fait que cette date soit marquée, moins par des commémorations et commentaires littéraires que par l'hommage *sui generis* apporté au prosateur et au livre par le cinéma, Mircea Veroïu ayant porté à l'écran *Mara* sous le titre *De l'autre côté du pont*. Il ne s'agit pas, pour le film, de simplement « visualiser » le roman, mais de l'essentialiser et de le recréer selon les lois et pour la loi du film. C'est pourquoi cette nouvelle rencontre avec Mircea Veroïu (après deux autres films: *les Noces de pierre* et *l'Esprit de l'or*, inspirés d'une problématique et d'un milieu similaires et partant, eux, des œuvres d'un autre grand écrivain réaliste roumain, Ion Agîrbiceanu, un Transylvain lui aussi, tout comme Slavici) signifie une rencontre avec le film *De l'autre côté du pont* et non pas avec le film *Mara*.

La vision du metteur en scène nous introduit dans la vie du village transylvain du siècle dernier par le truchement d'un romantisme que l'on chercherait en vain chez Slavici, mais potentiellement possible du moment que l'époque même est romantique; y pourvoient une merveilleuse suite de séquences ayant la valeur d'authentiques tableaux d'une grande beauté plastique, sans lignes épaississantes, sans traits appuyés, sans vulgarité, mais surtout sans banalité.

La Mara de Slavici « femme de haute taille, épaisse, se mouvant lourdement » devient chez Veroïu une Mara quelque peu idéalisée qui, sous les traits de l'actrice Leopoldina Bălănuţă, n'est plus la femme avide de posséder que nous décrit l'écrivain, mais un être marqué au coin d'une inutilité tragique. La soif inextinguible de l'or n'est plus l'apanage d'un seul personnage, elle a contaminé tout un monde. Et pourtant la Mara de Veroïu demeure, en essence, celle de Slavici. « La Péagère » comme on l'appelait du fait qu'elle avait le droit de percevoir une taxe sur ceux qui franchissaient le pont jeté entre les deux rives du Mureş et que devaient obligatoirement emprunter les voyageurs, commerçants pour la plupart — est une veuve travailleuse et économe qui élève sa fille Sida et son fils Trică, de beaucoup plus jeune; ils habitent une petite ville où la corporation des bouchers et celle des mégissiers, avec lesquelles elle entretient des relations d'affaires, sont d'une grande importance. Sida (Maria Ploaë) élevée au couvent par Mère Aegidia, s'éprend de Hans (Andreï Finţi) sur lequel son père Hubert (Mircea Albulescu), le prévôt des bouchers, homme riche et sévère, a fondé tous ses espoirs, voulant ménager à son fils un brillant avenir en sa qualité d'héritier de ses droits. Mais au retour de ses études, Hans ne partage nullement les idées et les desseins de son père; de plus, en dépit de la panique qu'il soulève dans les deux familles, il demande Sida en mariage; défiant les préjugés, il épouse en secret la jeune fille et quitte

le village pour se rendre dans une auberge désaffectée qu'il répare et restitue à son ancien usage. Peu à peu l'auberge abrite des gens « douteux », devient le lieu de rencontre de jeunes aux idées avancées, de révolutionnaires avides de renverser la monarchie austro-hongroise.



Leopoldina Bălănuță (Mara), à droite, et Maria Ploaë (Sida)

Mircea Albulescu (Huber), à gauche, et Andreï Finți (Hans)

Mais voilà que la mésintelligence s'installe entre les deux époux. Voyant que les clients désertent l'auberge en raison de sa réputation, Sida, en digne fille de Mara, reproche à son mari de gagner trop peu d'argent. Celui-ci, insuffisamment préparé à adhérer totalement aux idées de la jeune génération et encore tributaire de l'éducation paternelle, effrayé par la mort de ses camarades révolutionnaires surpris par les autorités dans une embuscade, finit par céder, par revenir au village et par se soumettre docilement à l'autorité paternelle.

Chez Slavici, le personnage est un vaincu-né, un raté banal, qui sombre dans l'ivrognerie. Dans le film de Mircea Veroïu, Hans, avec des données assez semblables, connaît lui aussi le ratage, mais un ratage plus douloureux: celui de l'esprit, d'un esprit ouvert au nouveau, mais auquel il manque la force de le réaliser. L'amour ne réussit à libérer ni Sida ni Hans de leurs entraves traditionnelles, des préjugés dont ils ont hérité. Ils ne trouvent pas la force de vaincre leurs propres réactions ni celles des autres vis-à-vis d'eux-mêmes. C'est ainsi que le dramatique cède le pas au tragique, un tragique froid, sombre, pesant. Cette façon tragique de traiter le sujet, qui est romantique aussi (et non pas romanesque), est l'apport personnel de Veroïu. Son style logique, lucide, sobre, fait de ce film une œuvre cinématographique solide, de première grandeur. A sa réussite, il convient d'associer le nom de l'opérateur de prises de vues, Călin Ghibu, leur identification artistique étant due à l'une de ces heureuses rencontres entre artistes qui pensent et sentent l'art du film de la même façon.

L'interprétation impeccable des acteurs (Leopoldina Bălănuță, Maria Ploaë, Mircea Albulescu, Andreï Finți) semble dans l'ordre des choses; tous sont parfaitement à la hauteur de la conception et de la réalisation du metteur en scène.

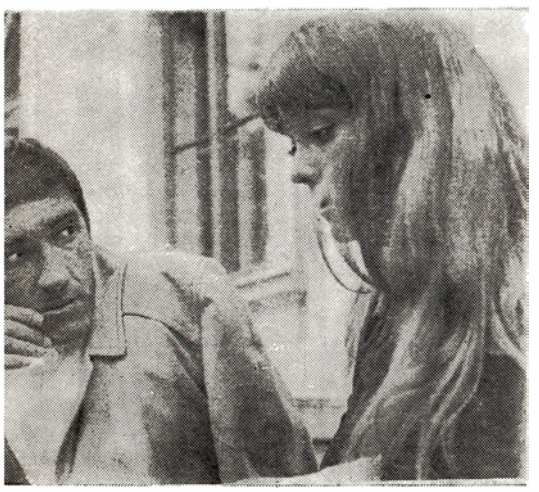
POMMES ROUGES

Un phénomène intéressant se produit ces derniers temps en Roumanie, en ce qui concerne les débuts au cinéma. Qu'il soit question d'acteurs, de metteurs en scène, de scénaristes ou d'opérateurs (nos chroniques antérieures en ont fait chaque fois mention), nous avons la sensation de ne pouvoir parler en l'occurrence de débuts que pour la forme, car il s'agit d'œuvres de maturité, grosses de valeurs artistiques, authentiques, dénotant une solide formation professionnelle et que la presse de spécialité a signalées comme autant de réussites, confirmées d'ailleurs par le succès obtenu auprès du public.

Le drame intitulé *Pommes rouges* marque aussi un début. Double dirions-nous. Celui de Ion Băieșu, auteur du scénario, et

celui d'Alexandru Tatos, metteur en scène. Cette fois encore ce début n'est que pour la forme puisqu'ils sont l'un et l'autre des professionnels éprouvés, avec ce correctif que jusqu'ici le premier n'a écrit pour le cinéma que des comédies et le second ne s'est fait connaître qu'au théâtre.

L'auteur du scénario a choisi pour thème de ce véritable débat le monde des disciples d'Hippocrate, et il a pénétré dans la vie, la profession, la carrière de médecin. Epris de sa profession, un jeune chirurgien (sous les traits de Mircea Diaconu) engage un combat personnel contre la souffrance, opérant des cas graves, parfois même désespérés, pas pour la réussite en soi de l'opération ou pour la gloire, mais uniquement pour sauver des vies humaines. Modeste, totalement désintéressé, n'acceptant rien de ceux qui ont mis en lui tous leurs espoirs, le jeune docteur, doué d'une candeur à toute épreuve, suscite chez ses confrères et ses patients l'admiration que méritent et ses capacités et son dévouement. Réputation non recherchée, qui n'est cependant pas du goût du médecin chef de l'hôpital (rôle interprété par Ion Cojar), celui-ci considérant qu'elle porte ombrage à la sienne propre. Prétextant la nécessité de la prudence et le souci de la vie des patients, le docteur en question interdit à



Angela Stoenescu et Mircea Diaconu

son subordonné d'opérer les cas difficiles. Cependant celui-ci, conscient de ce que tout atermoiement de l'intervention chirurgicale risque d'être fatal, refuse de se soumettre et continue, avec un dévouement sans bornes, à remplir très simplement la mission en laquelle il croit. Cette attitude calme, dépourvue d'ostentation mais inébranlable, exaspère le médecin chef qui s'efforce par tous les moyens de se débarrasser d'un concurrent à ce point incommode. Et voilà que se présente l'occasion désirée: le jeune chirurgien opère *in extremis* un patient arrivé trop tard et qui meurt. Malgré ses efforts, ses capacités, son intelligence, et malgré des dizaines d'heures passées au chevet du vieillard mourant, le jeune médecin doit s'avouer vaincu. Circonstance dont profite le médecin chef pour monter de toutes pièces une affaire pénale, et lancer ni plus ni moins qu'une accusation de crime. Le jeune chirurgien se trouve soumis à une pression terrible, à la fois psychique et sociale: beaucoup de gens doutent de lui, le condamnent, dénaturent ses actes... S'il résiste, c'est grâce à son invincible ténacité, due à sa conviction de pouvoir, donc de devoir, venir en aide à ses semblables. Sentant cela, la société où il vit finit par lui donner raison: lors du procès, c'est le procureur qui dénoue les fils de l'intrigue et le jeune homme, si habile qu'ait été l'accusation lancée contre lui, est reconnu innocent. Et cependant... quelque chose vient assombrir en quelque sorte la victoire morale à laquelle nous assistons: l'abject intrigant n'est pas puni. Une qualité supplémentaire du film, c'est justement de susciter maintes réflexions chez le spectateur, par ce final qu'il peut interpréter ou compléter à son gré, et de créer en lui un état d'esprit éthique actif.

Quant à Mircea Diaconu, il nous offre, dans le rôle du jeune chirurgien, un véritable récital; nous admirons en lui un jeu discret, sans rien de spectaculaire, sans gestes inutiles, qui vient de l'extraordinaire expressivité du regard, d'une tension à peine perceptible et d'une détente tout aussi retenue. Dans l'interprétation de Diaconu, le personnage convainc par une candeur presque timide, alliée à la noblesse native d'un homme pour qui la solidarité est une raison de vivre. Un autre personnage retient l'attention: une infirmière spécialisée, principale collaboratrice de notre héros, dont celui-ci est d'ailleurs épris. Mais avec une totale sincérité, la jeune fille engagée dans d'autres projets matrimoniaux avoue admirer profondément son caractère, ses dons de chirurgien, mais... rien de plus. C'est là un moment de tension résolu par Angela Stoenescu avec toute la délicatesse voulue. Avec autant d'élégance que de simplicité, le jeune amoureux se résigne et se tait. Entre temps, le médecin chef avait interdit à la jeune fille, sous peine de licenciement, d'assister le

docteur lors de ses audacieuses opérations. Mais à l'étonnement et à la joie de celui-ci, il la voit à ses côtés dans la salle d'opération, au moment où il va opérer. Toute parole serait inutile. Dans sa simplicité profondément humaine, l'interprétation des deux artistes s'harmonise parfaitement et ne laisse pas d'engendrer une intense poésie.

MELANIA CHIRIACESCU

• ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS • ÉCHOS •

● Avec le film de Manole Marcus, d'après le scénario de Titus Popovici *le Pouvoir et la vérité*, a été inaugurée à Moscou une rétrospective du film roumain. A l'ouverture de ladite rétrospective, comprenant encore les films *la Création du monde*, *la Soirée*, *la Forêt des pendus*, *le Mur*, *Dimanche à 6 heures*, Manole Marcus ainsi que Serguei Guérassimov, le metteur en scène soviétique, ont pris la parole. Celui-ci, qu'accompanait l'actrice Tamara Makarova, a participé à une rétrospective de ses œuvres à la « Maison du film » de Bucarest, où les spectateurs ont pu voir *Filles et mères*, *le Don paisible*, *le Cœur n'oublie pas*, *le Journaliste*, *les Hommes du Baïkal*.

● A l'occasion du « Festival de la Ruhr — 1976 », a eu lieu à Recklinghausen la première de *Galileo Galilée* de Bertolt Brecht dans la vision du metteur en scène roumain Liviu Ciuleï.

● Les journées du film tchécoslovaque qui se sont tenues à Bucarest et à Constantza ont compris *Mon frère a un frère formidables* (Médaille d'or au Festival du film de Moscou 1975), *Amour* et *les Amoureux de l'année*.

● *Le Bracelet en bronze*, mis en scène par Tidiane Aw, est le film sénégalais qui a ouvert à « la Maison du film » de Bucarest, la « Semaine de la culture sénégalaise en Roumanie », au cours de laquelle se sont ouvertes diverses expositions d'art, de livres et de photos et a eu lieu une tournée de l'Ensemble de ballet « Sira Badral » de Dakar qui s'est fait applaudir dans plusieurs villes.

● *Rouge et brun*, de Ioan Radoev, *Samedi 23* de Stefan Ţanev et *Comme il vous plaira* de Shakespeare: ce sont les titres des spectacles offerts par le Théâtre dramatique « Sofia » de la R.P. de Bulgarie au cours de sa tournée en Roumanie.

● A Moscou a eu lieu, en présence de plus d'un millier de représentants des montreurs de marionnettes de tous les continents, le XIIe Congrès de l'Union Internationale des Théâtres de Marionnettes (U.N.I.M.A.). De la part de la Roumanie on notait la participation de Margareta Niculescu, membre du Comité exécutif de l'U.N.I.M.A., directrice du Théâtre de poupées « Ţăndărică » de Bucarest, ainsi que de directeurs, de metteurs en scène et d'acteurs des théâtres de marionnettes des villes de Braşov, Cluj-Napoca et Constantza.

● *De l'importance d'être constant* — la pièce bien connue d'Oscar Wilde — dans l'adaptation comico-musicale d'Eugen Mirea — a été présentée sur la scène du théâtre de Pardubice (Tchécoslovaquie). Musique de H. Mălineanu, traduction du roumain: Maria Kavkova.

● L'ensemble du Théâtre « N.O. Massalitinov » de Plovdiv (P.P. de Bulgarie), en tournée en Roumanie, a présenté sur la scène du Théâtre National de Craiova *Roméo et Juliette* de Shakespeare.

● La tournée entreprise en Grèce par le théâtre bucarestois « C.I. Nottara » a été couronnée de succès. Les spectacles présentés ont été *Dernière heure* du dramaturge roumain Mihaïl Sebastian (au Théâtre de la Grèce du Nord, de Salonique) et *le Retour à Mycènes*, de l'écrivain grec Evanghelos Averoff-Tossitza (à Athènes). En outre, les acteurs roumains ont présenté dans la capitale grecque une soirée de poésie roumaine, ouverte par l'écrivain Kostas Assimakopoulos qui a tenu une conférence sur « La poésie roumaine populaire et la poésie cultivée ».

● En Finlande, à Kuopio, se sont déroulées les journées du film roumain. Au gala qui en marquait l'inauguration, Kelvi Kivisto, ministre finlandais de la culture, et le professeur Cezar Lăzărescu, architecte, président de l'Association d'amitié Roumanie-Finlande, ont pris la parole. Silvia Popovici a présenté le film de Malvina Urşianu *les Amours passagères* dans lequel elle détient le principal rôle féminin. En Finlande également s'est ouverte à Turku une vaste exposition de peinture roumaine moderne qui a bénéficié du patronage du président Urho Kekkonen.

● Le Théâtre pour les enfants et la jeunesse de Jassy ainsi que le Théâtre de poupées et de marionnettes de Tîrgu Mureş ont entrepris une longue tournée au Pakistan, en Inde, aux Philippines, au Sri Lanka, en Jordanie et en Egypte.

● A San José (Costa Rica), sous les auspices du Ministère de la Culture et de la Cinémathèque nationale, se sont déroulées les « Journées du film roumain » au cours desquelles ont été présentés, outre de nombreux courts métrages, les films artistiques *les Guerriers*, *Félix et Otilia* et *Chemin dans la pénombre*.

● A Ankara, au cours de la « Semaine internationale du film », a été présenté le film roumain *l'Acteur et les sauvages*, lequel, particulièrement apprécié, a roulé ensuite à la Cinémathèque de la capitale de la Turquie.

● L'Union des Écrivains de Roumanie a désigné ses lauréats pour 1975. POÉSIE: A. Căprariu *(Petite autobiographie)*; Ştefan Augustin Doinaş *(la Saison discrète)*; Nichita Stănescu *(l'Etat de la poésie)*. PROSE: Eugen Barbu *(les Mariées*, volume de nouvelles, et *Incognito*, roman); George Bălăiţă *(le Monde en deux jours*, roman); Radu Tudoran *(Cette belle fille*, roman). THÉÂTRE: Mihnea Gheorghiu *(la Tête*, drame historique) et Dumitru Radu Popescu *(l'Oiseau Shakespeare*, pièce). ARTICLES ET REPORTAGES: Mircea Maliţa *(Fils et nœuds)* et Darie Novăceanu *(Precolumbiana)*. LIVRES POUR LES ENFANTS ET LA JEUNESSE: Leonida Neamţu *(le Trésor du lieutenant Balica)*. CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE: Romul Munteanu *(les Métamorphoses de la critique européenne moderne)*; Ion Negoiţescu *(Engrammes)*; Mircea Zaciu *(Lectures et jours)*. TRADUCTIONS: Marcel Pop-Corniş (traduction en anglais du recueil de vers de Ion Brad *le Temple du dehors)*; Mircea Ivănescu (version roumaine de *Absalom ! Absalom !* de William Faulkner); Romulus Vulpescu (traduction des poésies de Charles d'Orléans). LITTÉRATURE DES NATIONALITÉS COHABITANTES: Ernö Gall (le volume d'essais *Autoconnaissance hier et aujourd'hui* — en hongrois); Cedomir Milenovici (recueil de vers *Gouttes de grâce* — en serbe); Klaus Stephani (recueil de vers *Cri dans le pays ouvert* — en allemand); István Szilágyi *(Pierre au puits tari* — en hongrois). DÉBUTANTS: Gabriela Adameşteanu *(la Route égale de chaque jour*, roman); Gerhard Eike *(66 paysages cône-elliptiques*, vers); Ion Stanciu *(De l'étonnement*, vers); Cornel Ungureanu *(A l'ombre des livres en fleurs*, critique); Ion Vianu *(Style et personne*, essais); Grigore Zanc *(le Cône d'ombre*, prose).

CARNET D'EXPOSITIONS

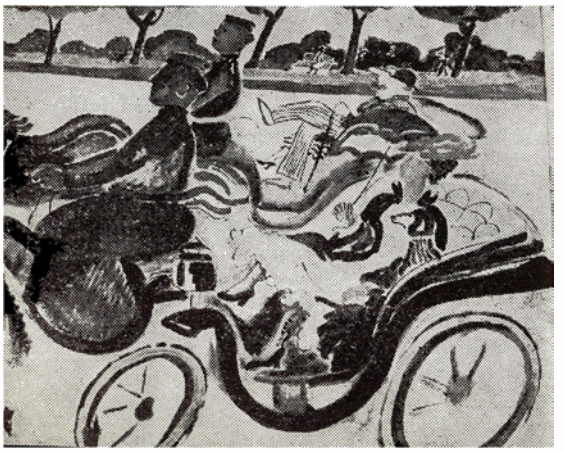
LUCIA DEM. BĂLĂCESCU

Peu de pinceaux sont capables de l'explosion maîtrisée de couleurs qui caractérise la personnalité de Lucia Dem. Bălăcescu. Ayant fait son apprentissage auprès de grands maîtres roumains et français, familiarisée avec ce milieu artistique où la bohème n'exclut ni le sérieux ni la culture, et où cette dernière ne dessèche pas les esprits, l'artiste a vécu les étapes passionnantes de cette époque en souriant ou en apprenant, sans jamais cesser de demeurer elle-même. C'est peut-être la raison pour laquelle elle présente dans cette exposition, avec une inaltérable candeur, des œuvres tellement différentes, et impose l'idée qu'un artiste présente d'innombrables facettes et que la ligne unitaire n'est jamais que le résultat d'une contrainte non naturelle. Cependant pour arriver à cette souriante sagesse, à cette désinvolture, il faut nécessairement qu'un trait particulier, qu'un don peut-être, constituent le dénominateur commun de ces œuvres. Et je ne pense pas me tromper en affirmant que la note dominante de toute création de Lucia Dem. Bălăcescu est la joie. Certains artistes travaillent mûs par un besoin intérieur de s'exprimer, d'autres le sont par la conviction d'avoir un rôle à jouer, d'autres enfin par une espèce de routine, une inertie sublime. Lucia Dem. Bălăcescu, elle, se réjouit devant le beau, devant les souvenirs chaleureux, devant la plénitude, elle se réjouit aussi devant le laid dans lequel elle découvre une note d'humour, elle se réjouit comme un enfant devant tout ce qui est spectacle. Sa peinture est un jeu rieur où la vivacité, la science et l'humour se disputent à qui l'emportera, ou bien se réconcilient afin d'avancer du même pas.

Voici, par exemple, tel portrait d'une femme de Macédoine. Avec une intelligence picturale d'une grande discrétion, l'artiste a éliminé tout ce qui aurait pu constituer une note de pittoresque et n'a retenu que l'essentiel pour définir l'horizon restreint du paysage, mais elle l'a fait en observant une attitude digne, une attitude de recueillement qui se répercute sur les éléments de décor. Conservant sans altération aucune les allusions, les références d'ordre psychologique et topographique, l'image de la Macédonienne est, au premier chef, celle d'une individualité et, subsidiairement, celle d'un type humain qui retient notre attention par son visage, par sa manière de s'habiller et par l'intérieur où il vit. Nous pourrions encore nous arrêter devant un paysage de la Vallée de l'Olt, où la science picturale, la sûreté de l'œil, l'audace sobre, concourent à la formation d'images tout à la fois insolites et familières.

Cependant les tableaux où domine l'humour demeurent les plus nombreux. S'amusant à son gré, l'artiste nous entraîne dans un monde de gestes larges et de mouvements pleins d'élan, un monde de couleurs pures et transparentes, jetées çà et là par un pinceau dansant sur toute la surface de la toile, juste assez pour nous faire entrer dans cette vivante ronde de

LUCIA DEM. BĂLĂCESCU: Les cochers de 5 heures de l'après-midi



Myconos

la joie. Que nous nous arrêtions devant l'évocation d'un souvenir d'enfance, que nous assistions à des réjouissances populaires, à des danses populaires roumaines ou au déjeuner des enfants dans une maternelle, la réaction est la même: nous sommes sur le point de nous associer, de participer à la scène qui se déroule devant nos yeux. La seule chose qui nous « arrête », c'est l'autorité de l'artiste, la suprême sûreté de la composition et du coloris, la force que dégagent ces toiles en dépit de leur apparente fragilité.

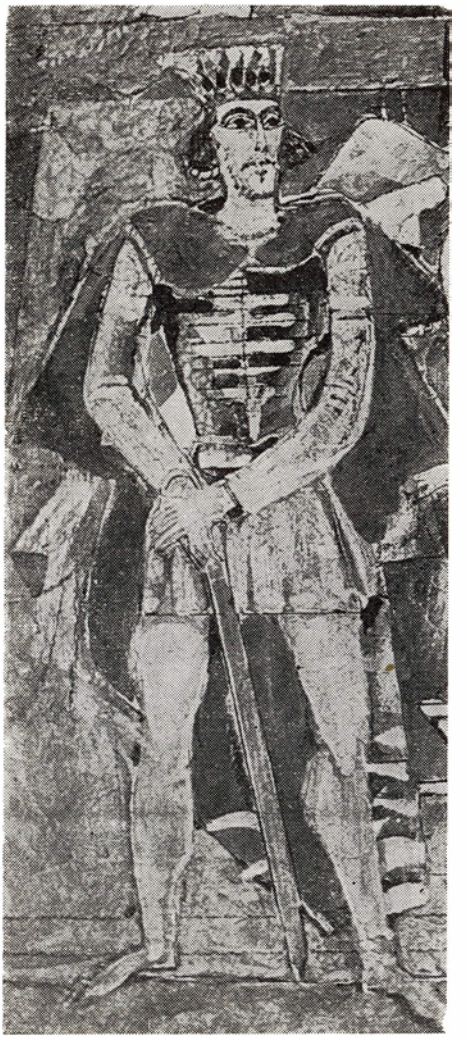
Dans un registre qui va de la prière au cri de joie, la peinture de Lucia Dem. Bălăcescu nous poursuit, nous fascine par la noble beauté de la pensée plastique, par l'intelligence, l'humour et l'immense — oui, ne craignons pas de le répéter — l'immense joie qu'elle dispense en ondes généreuses.

RADU IONESCU

LA DIMENSION DE L'HISTOIRE DANS LA PEINTURE DE VIRGIL ALMĂŞANU

Au cours d'une interview en marge de son exposition de la Salle Dalles (Bucarest), Virgil Almăşanu affirmait que « l'histoire se trouve à chaque pas »; il soulignait de la sorte l'importance du présent en tant que dépositaire du passé et préfiguration de l'avenir. Et l'artiste de poursuivre, significativement: « Ce qui s'est passé il y a des centaines d'années — les événements cruciaux, les faits chargés de pathétisme et d'héroïsme —, comme ce qui se passe aujourd'hui, dans un ordre de significations communes, est objectivement, effectivement, du domaine d'un même patriotisme historique. En tant que peintre passionné de pareils sujets, je ne fais aucune différence entre les modalités présidant à la solution artistique d'un épisode de l'histoire lointaine et celles qui appartiennent à notre époque socialiste. »

C'est là une profession de foi que nous avons tenu à consigner, comme appartenant à un peintre dont l'œuvre s'est orientée dès le début vers l'histoire, vers les grandes dates de la vie du peuple roumain. Si l'œuvre qui couronnait ses études à l'Institut des Arts Plastiques traitait d'un épisode relatif à 1848 et à Nicolae Bălcescu, le mentor spirituel de cette année révolutionnaire, l'artiste a repris ensuite le même sujet en diverses variantes. En une vingtaine d'années d'activité, il s'est attaqué à plusieurs des grands thèmes de l'histoire nationale: l'union des Pays roumains sous le sceptre de Michel le Brave, « le libérateur de la gent roumaine dans la gloire et le sacrifice » (comme le disait Nicolae Iorga); la révolution de Tudor de Vladimireşti en 1821; 1907, année des grandes révoltes paysannes et maints autres épisodes de notre histoire du temps passé ou de celle, récente, de l'édification du socialisme, évoqués dans le projet de décoration murale destinée au Théâtre National de Bucarest. Exécuté en collaboration avec Traïan Brădean, le projet ou plutôt quelques-uns de ses fragments ont été exposés Salle Dalles en reproductions photographiques.



VIRGIL ALMĂŞANU: Projet de décoration murale destinée au Théâtre National de Bucarest (détail)

Dans la recherche d'un coefficient maximum d'expressivité et de vie plastique de l'événement présenté, chaque motif est traité en deux, trois ou même quatre variantes. La dernière variante (1975) de la composition, intitulée *Groupe* (laquelle figure sur la couverture du catalogue et sur l'affiche) est aussi la plus homogène, la mieux organisée et en même temps la plus veloutée en fait de chromatique, l'accent ne tombant plus sur la préciosité de la pâte ou du dessin, comme dans les versions antérieures, très raffinées d'ailleurs, mais sur le tout. De la sorte se trouvent mises en évidence la cohésion du groupe, la vibration de l'âme populaire autour d'une idée commune. Une pluie ineffable et fine de gris recouvre toute la surface du panneau, interrompue, cependant, par l'éclat de taches diaphanes d'azur ou de jaune pâle.

Chacune des variantes nous révèle « la torture assumée » par un artiste responsable, qui ne saurait se satisfaire du spectaculaire, des effets plastiques aussi subtils qu'ils soient, mais qui ambitionne de pénétrer les couches intérieures, la signification du fait historique, et nous offre une synthèse du sentiment collectif. Ainsi donc Virgil Almăşanu retient de l'histoire l'événement crucial, le fait aux vastes résonances, dans lequel des personnalités exemplaires (Mihaï, Tudor, Bălcescu) collaborent avec la force des masses dont ils sont les exposants. Placés au premier plan, ces personnages détiennent la fonction artistique de noyaux ou de foyers optiques dans la structure de la composition.

Peintre de la grandeur, Virgil Almăşanu conçoit ses œuvres en vue de leur transposition en fresque ou en mosaïque. Aucun des artistes de sa génération ne possède peut-être un sentiment à ce point aigu de l'immense, aucun autre n'atteint, dans la composition historique, à un geste aussi pathétique, aussi viril; aucun n'a peut-être réussi à élever à pareille altitude les élans d'épopée saisis dans des textures plastiques complexes.

Si ses œuvres programmatiques mettent en lumière une vocation épique, fondées comme elles le sont sur la valorisation de suggestions venant des fresques byzantines et sur la leçon de rigueur constructive des maîtres de naguère, tels Ştefan Dumitrescu et Camil Ressu, ses paysages et ses natures mortes décèlent une vocation lyrique ayant certaines affinités avec la peinture grave de Ioan Andreescu *(Paysage à Grozăveşti, la Rive, Aux confins du village)* ou avec la pureté des ensembles expressifs d'un Georges Braque ou d'un Ben Nicholson (telles les natures mortes au fruitier). Là encore, dans le paysage et dans la nature morte, les moyens sont accordés à la vision intérieure. Le jeu « tachiste » des couleurs, la pureté abstraite des formes, la fluidité d'aquarelle de la pâte, l'austérité et la subtilité des gammes infinies de gris, la coulée musicale du dessin, tout est pensé dans la configuration d'un espace spirituel déterminé.

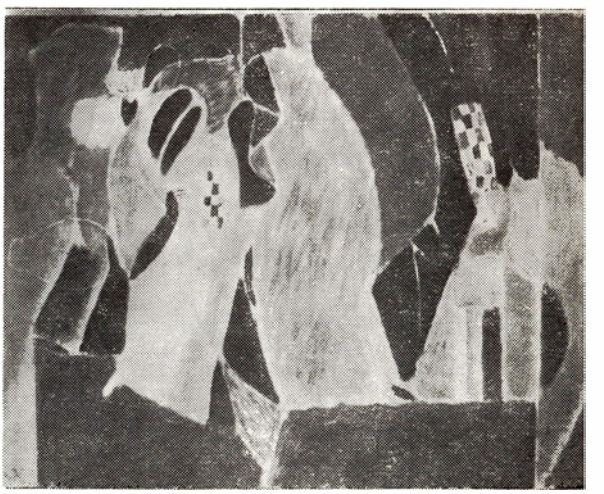
Les structures picturales de Virgil Almăşanu paraissent dues à la collaboration d'un couple de dispositions contraires, du jeu dialectique entre effusion et retenue, entre impulsions « expressionnistes » et tendances pondératrices, qu'elles se présentent comme ensembles figuratifs ou comme systèmes de signes austères. Elles ont la même exemplaire cohérence plastique, le même équilibre esthétique, de grand art.

VAL GHEORGHIU

Organisée à Bucarest, au « Căminul artei » (Foyer de l'art), l'exposition de Val Gheorghiu, nom bien connu dans l'art de la peinture de Jassy, se range parmi les manifestations qui viennent démontrer la vitalité des centres de province et leur niveau artistique.

Mettant à profit sa vocation bivalente — puisqu'en même temps que peintre, il est un littérateur d'une sensibilité peu commune, Val Gheorghiu se propose de révéler la poésie et le fantastique qui se cachent dans le quotidien, dans la couche de pénombre où le réel s'avoisine au possible et au

VAL GHEORGHIU: Icare et Arlequin



fabuleux. Car cet artiste a le goût des zones de frontière, dans la texture desquelles le rêve et la réalité ont d'inextricables interférences. Images narratives, ses inventions chromatiques ne sont en rien altérées par l'immixtion du facteur littéraire, parce que la peinture de Val Gheorghiu est en premier lieu construction plastique, architecture rigoureuse des surfaces colorées; l'anecdotique ou le littéraire jaillissent spontanément de la tache, dont ils sont — presque — un accident. Sans aucun doute, le langage artistique est-il stimulé par l'univers imagier des fresques médiévales de Voroneț ou de Suceviță. D'ailleurs le peintre se divulgue indirectement, en précisant ses sources, dans le poème en prose qui sert de préface au catalogue de l'exposition et dont nous avons extrait le passage suivant, des plus significatifs: « J'allais, le temps était brumeux, et je pensais à la montre suisse *Tourist*, laissée dans la tour de Golia (citadelle de Jassy *n. de la réd.)*, montre élégante . . . Tout à coup, le brouillard a commencé à se raréfier, à se dissiper. Cela sentait le ciel. Je me suis dit: voici le ciel. Ce n'était pas le ciel, c'était le mur de Voroneț, celui où il y a l'Arbre de Jessé ». Peintre de climat, c'est ainsi que je définirais Val Gheorghiu — l'artiste évoque dans ce même mode allusif, ambigu, l'espace spirituel d'un Jassy éternel (la *Vie sur les collines* I — II, *le Gardien de la vigne, le Sylphe)* ou celui d'un pays de légende ou de mystère *(les Fées de la Saint-Jean, les Joueurs de trompette, la Couverture rouge*, etc.), les données géographiques locales convergeant à celles d'un paysage transfiguré par la rêverie, l'imagination. Suggérée par d'austères structures chromatiques (des gris, des bruns, des violets, brisés parfois par un bleu intense), la mélancolie du vieux Jassy est amplifiée par la présence d'énigmatiques trouvères-clairons égarés dans le paysage de l'ancienne capitale de la Moldavie. Clairons, sylphes, arlequins, icares (hommes-oiseaux monumentaux ou insectes à épaules largement bombées aux dimensions d'ailes), ces pseudo-personnages évoluent d'un mouvement légèrement dansant parmi les douces aspérités des collines, qu'on dirait parfumées, pareilles à de grands oriflammes ou à des tapis muraux comme l'on en voit en Moldavie, sous la garde des contours d'une église ou du poste de guet d'un gardien de vigne. Ce sont les génies tutélaires du lieu, ses « Lares et ses Pénates », esprits bénéfiques qui veillent sur « la vie des collines ». Ces héros symboliques, de même que les fréquentes formes circulaires fermement dessinées mais qui se convertissent en des figures multiples, inattendues, selon le modèle lointain des murs peints des monastères de Bucovine, ne font que renforcer cette double atmosphère de réalité et d'irréalité, propre, comme nous le disions, à Val Gheorghiu.

CSABA ZEMLENYI

Les natures mortes de Csaba Zemlenyi exploitent le pouvoir d'incantation des objets possesseurs d'un passé, ceux qui se sont incorporé des époques de civilisation et auxquels s'adresse, en premier lieu, l'artiste.

Il semble que l'intérêt porté à l'objet précieux, chargé d'histoire, intérêt qui s'est éveillé de bonne heure chez l'artiste (« étant enfant, je pouvais rester des heures entières dans la contemplation d'un

CSABA ZEMLENYI: Nature morte

objet » — nous confesse-t-il) soit devenu ultérieurement une attitude (l'artiste est aussi collectionneur), une délectation de choix. Peut-être même la peinture chez Zemlenyi n'est-elle que le prolongement, sur le plan de la création, de cette passion pour la beauté originaire des objets ou des matériaux anciens.

C'est une association de formes ou, si vous le préférez, de sonorités chromatiques diverses qu'une nature morte de Zemlenyi. L'ordonnance de la composition ne suit aucunement les lois classiques, selon lesquelles, à en croire Maurice Denis, un tableau est en premier lieu une surface plane recouverte de couleurs disposées dans un certain ordre. Elle obéit à un arrangement

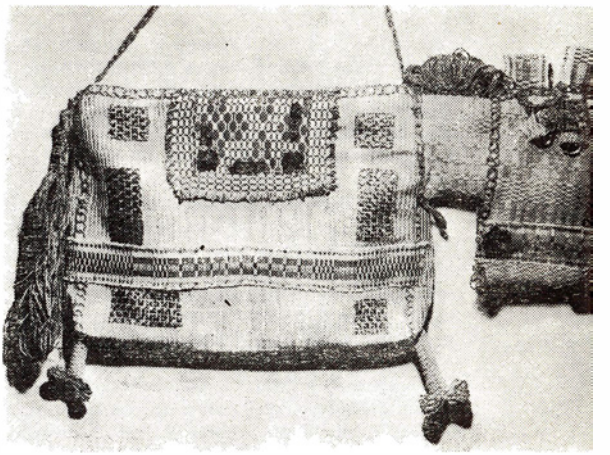
spontané, dicté par les affinités électives entre les composantes de l'œuvre, et par la loi des contiguïtés affectives (quel objet aimerais-je placer auprès de celui-ci?). L'artiste peint sous l'impulsion, en apparence non-contrôlée, des associations tactiles qui, tout à la fois, s'attirent et se repoussent. Il n'en est pas moins vrai que l'assemblage d'objets hétéroclites en structures hybrides produit parfois, à l'insu du peintre, un effet de surréalisme.

Il nous semble pouvoir dépister chez lui un penchant à l'objet rare, insolite, et une réaction anti-design, protestation implicite contre la monotonie et le nivellement de la rationalité du design. Cependant nous distinguons là certaines parentés aussi avec des écoles ou des courants divers — allant des petits maîtres hollandais au « Jugendstil » et à la soi-disant peinture métaphysique de De Chirico, le tout fondu en un alliage original. Car il existe dans la peinture de Zemlenyi une force d'intégration, de totalisation des apports des époques passées en une formule personnelle, dominée par un regard simultanément objectif et subjectif, avide d'acuité, mais aussi de mirages visuels.

OLGA BUȘNEAG

JOUETS POUR ADULTES

En écoutant les vieux contes populaires, souvent les enfants croient voir se changer en nappe d'eau le miroir jeté par le prince charmant pour qu'il échappe au dragon, ou bien des arbres tendant leurs branches pour essayer de le saisir. Ionela Manolescu, qui donne des visages empreints d'humour et de poésie à des objets usuels, rouvre une porte vers le monde merveilleux de la fantaisie. Des chaises paysannes ou des cuillers en bois, des filasses de laine ou des éponges lui inspirent des idées surprenantes. Ainsi une besace tissée à la campagne prend le visage souriant d'une vache; un escabeau se transmue en tympanon, une courge devient une lyre ou une mandoline. On a pu les voir aux Galeries « Amfora » de Bucarest.



IONELA MANOLESCU: Gibecière

Pourtant, les créations de Ionela Manolescu ne sont pas précisément des jouets. Tout au plus elles constituent un exemple de jeu créateur, un exercice de l'imagination fertile, une manifestation du talent de composer l'image. Ces apparitions fantastiques semblent changer de visage sous nos yeux et parfois même elles émettent des sons harmonieux. Ainsi, des citrouilles aux formes étranges sont devenues des instruments de musique primitifs. Les plus simples font résonner leurs graines sèches, des tuyaux oblongs percés de trous sont de vraies flûtes de Pan, d'autres enfin, aux formes jamais vues, munis de cordes fixées à l'aide de cuillers, de quenouilles ou d'oiseaux en bois, figurent toutes sortes de mandolines et de contrebasses.

L'étrange sonorité primitive de ces instruments originaux a inspiré l'époux de l'artiste, le professeur de musique Aurel Manolescu, qui a composé une suite de variations sur des thèmes populaires, exemple d'improvisation ludique dont les mélodies et les rythmes prolongent dans le monde des sons la fantaisie créatrice du monde des couleurs.

Utilisant des matériaux de tout temps et des techniques anciennes, Ionela Manolescu rencontre l'art populaire roumain non pas en imitant ses aspects extérieurs mais en manifestant un même esprit d'inventivité, une même capacité de vécu poétique que les artisans roumains de tous les temps.

ADINA NANU

INSTANTANÉ SUR LES ARTS DÉCORATIFS

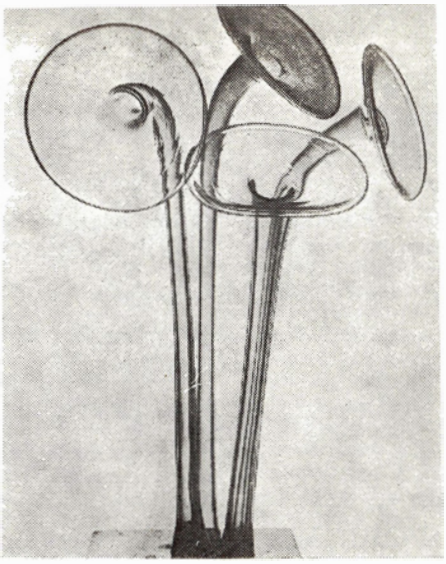
Cette année deux événements dans le domaine des arts décoratifs polarisent l'attention: l'un sur le plan national — la Triennale de Bucarest —, l'autre sur le plan international — la Triennale de Milan. Sans avoir ouvertement un caractère préparatoire, les expositions d'arts décoratifs ouvertes ces mois derniers à Bucarest permettent une vue d'ensemble sur les forces artistiques participant aux deux Triennales en question. Je rappellerais, dans cet ordre d'idées, les expositions suivantes:

Aux galeries Căminul Artei (le Foyer de l'Art) celle de Ileana Dăscălescu, modéliste bien connue, dont l'activité dans l'atelier « projet-production » de la fabrique de tissus « Dacia » de Bucarest (à qui l'Union des Artistes Plasticiens a décerné en 1974 le prix du prototype) est déjà longue, et celle de Radu Tănăsescu, l'un des plus doués parmi les céramistes de la jeune génération et dont les créations se sont fait remarquer à maintes reprises dans diverses compétitions internationales. L'un et l'autre de ces artistes réussissent l'intégration des objets décoratifs et en même temps utilitaires, appartenant à certaines catégories mais en nombre limité, dans l'intérieur habité auquel ils confèrent une atmosphère propre. Conçue sur les relations entre les objets et en même temps sur leur mise en valeur individuelle, l'exposition a présenté, d'une part, des panneaux de tissus (avec impressions à la main ou à la machine) en matières textiles différentes, relativement bon marché et parfois insolites, comme celles de type « vatir » (tissu de coton ou de lin fortement apprêté destiné à renforcer certaines parties des vestons ou des jaquettes de costume tailleur) ennoblies par une ornementation (imprimé et broderie appliquée) faite d'éléments floraux stylisés; de l'autre, des objets de grès recouverts de glaçures (vases, plateaux, cassettes, lampes de chevet, etc.) qui exploitent les qualités d'expression du grès dense et massif, dont la forme est le plus souvent réalisée « à la roue » — cette technique ancestrale bien représentée en Roumanie dans la culture matérielle populaire et dont les vertus, jamais oubliées ou abandonnées, sont aujourd'hui attentivement étudiées et mises à profit par les céramistes roumains de notre temps. Bref, une exposition d'une belle tenue, où régnaient l'élégance et la simplicité.

ILEANA DĂSCĂLESCU: Tapisseries, technique mixte
RADU TĂNĂSESCU: Objets de grès

Aux salons Amfora, une jeune décoratrice, auteur de tapisseries et d'objets en matière textile, Daniela Gruşevschi, et une jeune assistante à la Faculté des Arts décoratifs de l'Institut d'arts plastiques de Bucarest, Maricel Brici, ont réalisé ensemble une composition d'ambiance qui semble toucher au happening; en apparence seulement puisque les structures de la composition sont fixes, dépendant de la stabilité de l'édifice et, loin de surenchérir sur le hasard, cherchent au contraire à promouvoir l'harmonie artistique des formes et de la matière. Du moins est-ce là une première impression, car, en fait, chacune des deux artistes offre un « discours » personnel. Pour Daniela Gruşevschi il s'agit d'une problématique de design vestimentaire féminin, pratique et original, réclamant la participation créatrice de la destinataire (les « connotations » peuvent être ainsi d'une grande variété, sans que soit le moins du monde affectée la « dénotation » qui dépend de la mode actuelle). Partant de l'élément fondamental du vêtement, la coupe (une coupe « en spirale »), ses vêtements sont

1



2

3

1 MARICEL BRICI: Structure

2 DIONISIE POPA: Ecouteurs

3 DANIELA GRUŞEVSCHI: Les vêtements sont faits d'une seule pièce de tissu, comme une enveloppe

faits d'une pièce unique, comme une enveloppe « indulgente » aux données anthropométriques et n'exigeant pas des formes ou des volumes déterminés pour être mise en valeur. Ils « s'enroulent » (légère allusion à la manière orientale de se vêtir, au sari indien par exemple) et laissent au corps la plus grande liberté de mouvement. Réduites au possible s'avèrent les coutures; la dernière touche est donnée par des nœuds et des torsades, la tenue étant transformable selon l'humeur ou le goût. Les textures préférées sont les soieries (naturelles en premier lieu) et le velours, même le plus banal, dans des couleurs où dominent le violet et le brun, souvent en dégradé. Original, logique, attrayant, ces épithètes conviennent au design de Daniela Gruşevschi.

Chez Maricel Brici, qui participe à la réalisation de l'ambiance par une grande variété d'objets décoratifs en verre, la forme se configure comme une concentration de matière, de couleur, de lumière, autour d'un centre géométrique ou d'un axe, ce qui lui donne une consistance de « noyau », au moyen d'un tissu spatial modulaire, rappelant en quelque sorte la structure des alvéoles de ruches ou des colonies de plantes ou d'animaux marins. D'un effet décoratif évident, ces objets suggèrent une appartenance à un état musical possible du monde, et ce n'est peut-être pas un hasard si l'un des objets, fait de fragments de « tubes », s'intitule « naï » (flûte de Pan), l'instrument populaire roumain bien connu. Dionisie Popa, un artiste connu surtout par sa collaboration

aux appareils d'éclairage spectaculaires du Théâtre National « I.L. Caragiale » de Bucarest, a présenté, aux salons Simeza, sa première exposition personnelle d'objets en verre. Elle se compose de deux sections que l'on pourrait intituler, l'une d'objets utilitaires, prototypes et séries brèves, d'une grande rigueur fonctionnelle, l'autre de pièces uniques, à vocation décorative. Par un procédé de métier élémentaire, Dionisie Popa simule le processus de croissance et de développement de la nature (végétale), les résultats obtenus devenant autant de métaphores de l'existence. Strictement organisés, les objets et les groupes d'objets réalisaient de la sorte un effet de poésie géométrique.

HORIA HORȘIA

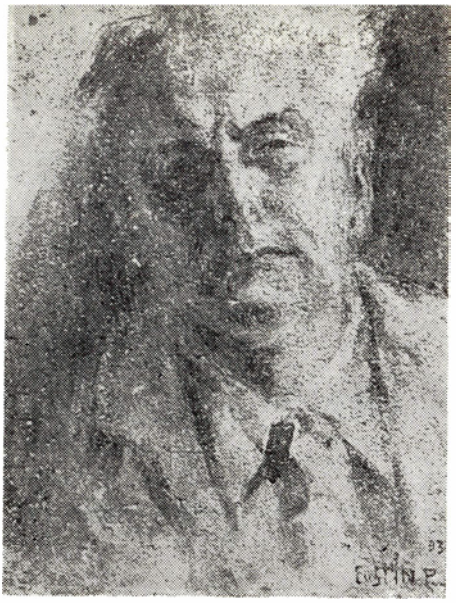
UN FRESQUISTE MODERNE: COSTIN PETRESCU

Figure de second plan de l'art roumain de la peinture et de l'enseignement de cet art, Costin Petrescu (1872—1954) s'il a été un portraitiste, un peintre d'histoire et un peintre de genre, vaut surtout par ce qu'il nous a laissé en fait de peinture murale, par ses qualités de technicien de la fresque.

Il descendait d'une famille d'artistes de la ville de Pitești. Petre Ghețulescu, son grand-père maternel, avait été « zugrav », c'est-à-dire peintre d'église au début du XIXe siècle; son père, Ilie Petrescu, lui aussi peintre d'église, était en même temps un peintre d'icônes et un portraitiste, qui après avoir appris les secrets de son métier à Vienne, s'était établi dans sa ville natale et y était devenu au milieu du siècle dernier le prévôt de la corporation des « zugravi ». Comme dans de nombreuses autres familles d'artistes de Roumanie de ce temps-là, l'évolution d'Ilie Petrescu indique le processus de laïcisation qui se déroulait dans la peinture roumaine, en marche vers sa phase moderne, après des siècles de développement féodal où l'église détenait la prépondérance.

C'est dans l'atelier paternel que Constantin (Costin) Petrescu acquiert les premières notions de son art, en même temps que son frère Gheorghe (Gogu), artiste doué, qui s'est également illustré comme poète mais qui est mort prématurément en 1895. Après la mort d'Ilie Petrescu, en 1888, la famille s'installe à Bucarest où le jeune homme poursuit ses études. Doué d'une énergie peu commune, Costin Petrescu s'organise de façon à travailler dans

COSTIN PETRESCU: La Grande Fresque de la salle de concert de l'Athénée Roumain de Bucarest (détail — Michel le Brave)



COSTIN PETRESCU: Autoportrait *(coll. de la famille de l'artiste)*

l'atelier du peintre George Demetrescu Mirea à l'Ecole des Beaux-Arts et d'étudier l'architecture avec George Sterian; il suit les cours de l'Ecole d'ingénieurs arpenteurs et ceux du Conservatoire d'art dramatique, dans la classe de déclamation du professeur Ştefan Velescu. Cette formation complexe n'est pas restée sans effets sur la personnalité artistique de Costin Petrescu. Vers la fin du XIXe siècle, âgé de vingt-cinq à trente ans, il commence une carrière multiforme: il est architecte au ministère de l'Agriculture, professeur de dessin dans un lycée de Bucarest et artiste-peintre dont les expositions connaissent un évident succès. Sa réputation est illustrée par le fait que nous le trouvons, à vingt-neuf ans à peine, conseiller au « Cercle Artistique » de Bucarest, société prestigieuse dont faisaient partie, entre autres, l'architecte Petre Antonescu, le sculpteur Carol Storck, les peintres Const. Artachino et le grand Ştefan Luchian. Considérant cependant que ses études étaient encore incomplètes, Costin Petrescu obtient en 1903, par concours, une bourse à l'étranger et se rend à Vienne, puis à Munich et enfin à Paris où il travaille à l'Académie Julian dans l'atelier de Jean-Paul Laurens.

Les succès remportés en France, où il se fait remarquer dans diverses expositions, ainsi qu'en Roumanie où il se fait connaître comme portraitiste et comme peintre de fresque, étaient parfaitement justifiés par la maturité et l'équilibre de la conception à laquelle, maître de ses moyens artistiques, il était parvenu dans la première décennie de notre siècle. C'était un dessinateur et un constructeur solide, doué d'une certaine force d'invention des formes et des couleurs, et orienté vers le réalisme. Il est vrai qu'il avait reçu, tant au pays qu'à Paris, une formation surtout académique. Mais d'un côté, sa propre orientation n'a jamais épousé l'inconsistance formelle et la grandiloquence facile des conventions décadentes; d'autre part, les grandes traditions de la fresque roumaine — avec lesquelles l'artiste était venu en contact dès son enfance, ainsi que l'influence de ses devanciers: les peintres Grigorescu, Andreescu et Luchian — dont il fut un certain temps le contemporain — n'ont pas laissé de lui infuser un authentique amour de la nature, avec le pouvoir de rendre — souvent vigoureusement — l'expression synthétique du sujet choisi.

Ce sont là des mérites qui se sont fait valoir sur d'autres plans aussi. Professeur, dès 1908, à la chaire des arts décoratifs de l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, il a guidé, plus de trente années durant, les études de plusieurs des peintres fresquistes les plus réputés de la Roumanie moderne. Un grand historien d'art byzantin, le professeur roumain I.D. Stefănescu dont les cours à Sorbonne sont encore aujourd'hui très suivis, le caractérise comme suit: « Costin Petrescu a créé l'atmosphère nécessaire pour réchauffer l'âme d'un grand nombre de jeunes véritablement appelés. Il leur a enseigné les procédés techniques de la peinture murale, de ce que l'on appelle plus particulièrement « la fresque » traditionnelle. Fils, petit-fils et arrière-petit-fils de « zugravi » d'église de Valachie, Costin Petrescu a la fresque dans l'âme, dans les yeux, dans les doigts . . . » Mais le renom d'artiste en l'art que les Italiens nomment « affresco » et que des générations de maîtres roumains allaient amener à un stade particulièrement expressif, en utilisant une méthode originale, allait bientôt franchir les frontières de la Roumanie. Après plusieurs années de réalisations diverses, tableaux de chevalet et surtout peintures murales (comme celles de l'église de Roznov, 1912, ou celles de la Cathédrale de l'Union à Alba-Iulia, 1922), Costin Petrescu s'est vu invité à enseigner en France les secrets de l'art ancestral, de la technique roumaine de la fresque. C'est ainsi qu'à partir de 1925 il a tenu, d'abord à Lyon, puis à Paris, des cours de fresque et en a même peint quelques-unes, comme celle du grand amphithéâtre de l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon, très favorablement appréciées. A la même époque, l'artiste rédigeait et publiait en France un traité sur *l'Art de*

la Fresque considéré de nos jours encore, comme un des principaux ouvrages du genre. A plusieurs reprises, d'ailleurs, la contribution de Costin Petrescu à la diffusion de la fresque dans la France moderne a été confirmée. Henri Focillon, qui avait bien connu l'artiste, lui écrivait dans une lettre datée du 6 janvier 1936: « Ai-je besoin de vous dire que je pense avec amitié au restaurateur de l'art de la fresque, à l'héritier en ligne directe de la grande tradition de peintres . . . ? ». D'ailleurs, pour ses mérites en tant que professeur et qu'artiste, Costin Petrescu dont l'activité s'est exercée en France pendant sept ans, a été fait chevalier de la Légion d'Honneur et a reçu le titre de professeur honoraire de l'enseignement supérieur.

Au cours des dernières années ayant précédé la deuxième guerre mondiale, l'artiste a réalisé quelques œuvres remarquables, telles les fresques de l'église Mihaï Vodă de Bucarest et de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşov, et enfin la plus connue de toutes, la « Grande Fresque » de la Salle de concert de l'Athénée Roumain de Bucarest, édifice de la fin du siècle dernier, œuvre de l'architecte français Albert Galleron. Le programme que se proposait l'immense fresque circulaire longue de plus de soixante-quinze mètres, réalisée de 1933 à 1937, était audacieux. Selon la propre expression de l'artiste, il s'agissait de montrer « toute une suite de scènes historiques (. . .) s'enchaînant à un rythme ininterrompu depuis l'entrée des Romains en Dacie, qui a scellé *le caractère latin* de notre race. Atteignant les sommets de notre histoire nationale (. . .), la série des sujets s'achève sur la présentation de la réalisation de notre grand idéal (il s'agit du parachèvement, en 1918, de l'unité d'Etat de la Roumanie. *Note de la réd.)* et des chemins qui s'ouvrent devant la gloire de la Roumanie de demain ». Le peintre a tenu ses promesses: l'œuvre, réalisée à l'aide de moyens dénotant une grande maturité, avec une calme tension de formes et de couleurs, développe, à un rythme monumental, une suite de centaines de personnages, dotés d'attributs symboliques, dans le cadre et l'atmosphère propres au paysage roumain. A mentionner qu'au cours de la même période, plus précisément en 1938 et 1939, Costin Petrescu réalisait une autre grande composition du genre fresque: trois panneaux sur le mur de fond de la Salle de conférences de la « Maison des Universitaires » de Cluj, ouvrage inspiré par l'histoire culturelle de la Transylvanie, sous le signe, aussi, de l'idée d'unité nationale des Roumains.

Beaucoup plus vaste que ne peut en donner l'idée notre succincte présentation et peut-être pas assez connue de nos jeunes générations, malgré les expositions rétrospectives organisées ces dernières années, l'activité de Costin Petrescu demeure une contribution marquante à l'histoire de l'art roumain, ainsi qu'à celle du grand art de la peinture murale européenne du XXe siècle.

PAUL CONSTANTIN

● Aux termes de l'accord culturel signé entre la France et la Roumanie, une exposition de la tapisserie française du XVIe au XXe siècles a pu être admirée à Bucarest au Musée d'Art de la R. S. de Roumanie.

● Deux siècles (XIXe et XXe) de tapisserie populaire roumaine ont été présentés par le Musée Brooklyn de New York. On pouvait y voir des tapisseries de toutes les régions de la Roumanie: Maramureş, Transylvanie, Banat, Moldavie, Valachie, Olténie.

● *La Roumanie — itinéraires historiques, culturels et touristiques*, c'est sous ce titre que l'Association culturelle Luxembourg — Roumanie a organisé à Luxembourg une exposition de photographies, ouverte par une conférence explicative.

● Le Musée municipal de Schiedam (Pays-Bas) a exposé, à l'occasion du Centenaire Constantin Brancusi, une fort riche série de photos artistiques de l'œuvre du grand sculpteur moderne, dont la personnalité a été évoquée, lors du vernissage, par le critique d'art L. J. Wijsenbeek. Toujours en l'honneur de Constantin Brancusi a eu lieu à Kiev, au Musée d'art occidental et oriental, une soirée au cours de laquelle ont pris la parole V. Ovtchinnikov, directeur du musée, et Z. Riabkina, critique d'art.

● A Sao Paulo (Brésil) s'est ouverte une exposition roumaine de dessins d'enfants.

● Professeur à la chaire de langues et de littératures italiennes et roumaines à l'Université d'Avignon, Georges Berthouil a édité un album consacré à Mihaï Eminescu. Bilingue, l'album comprend à côté d'une notice biographique de nombreux poèmes du grand poète roumain, en version originale et en version française.

● Consacré aux « Ecrivains roumains d'aujourd'hui », le numéro spécial (février 1976) de la revue parisienne bien connue *Les Lettres Nouvelles* (directeur Maurice Nadeau) comprend un choix de poèmes et de prose représentatifs, pour la plupart, de quelques orientations de la littérature roumaine contemporaine. Précédée d'un petit tableau synoptique des lettres roumaines depuis les origines jusqu'au XXe siècle, la sélection est divisée en trois compartiments; poésie d'*après la guerre;* prose et poésie *des années 60;* poèmes et prose brève illustrant les *tendances actuelles*. Le numéro en question, en dehors de notices bio-bibliographiques, est également accompagné d'un panorama de ce même paysage littéraire, rédigé par le critique Ion Pop, tandis que l'historien et essayiste Adrian Marino passe en revue les principaux objectifs et les méthodes propres à l'histoire et à la critique littéraires roumaines. Eléments suffisants, croyons-nous, pour une introduction expressive aux idées et formes propres à notre littérature.

L'ENSEMBLE DE CHAMBRE MUSICA NOVA

« Formé de cinq artistes d'une haute tenue professionnelle, l'ensemble de chambre *Musica nova* de Bucarest remplit le rôle de cultivateur et de propagateur de la musique contemporaine » (« Politika » — Belgrade)... « Nous bénéficions de la présence dans notre vie musicale de la formation *Musica nova*, douée de toutes les possibilités qu'offrent l'art et l'enthousiasme pour interpréter une musique de qualité » (« Contemporanul — Bucarest)... « Un niveau artistique absolument remarquable »... « La plus importante présence de la saison »... « En ce moment, *Musica nova* bénéficie d'une renommée internationale, concrétisée par des tournées toujours plus fréquentes, reflétées par les échos de presse les plus clairs » (« România liberă » — Bucarest)... « Grand art, musicalité analytique rarement entendue » («Neue Rheinische Zeitung »)... « Un ensemble d'une virtuosité phénoménale » (« Washington Post »).

Ce ne sont que quelques mentions, choisies parmi les centaines de chroniques élogieuses ayant marqué les spectacles du quintette *Musica nova* en Roumanie et à l'étranger, dès sa création en 1965. Il y a donc plus de dix ans que se constituait, à l'initiative et sous la direction artistique de Hilda Jerea, pianiste et compositeur, personnalité de premier ordre de notre vie musicale, cet ensemble de chambre, formé à l'époque de jeunes solistes ayant déjà fait leurs preuves dans les concerts. Se trouvant à l'apogée d'une carrière où les activités de soliste et de compositeur s'étaient toujours conjuguées harmonieusement, Hilda Jerea était, au moment de la création du groupe, un nom sans lequel l'image de la musique roumaine d'après-guerre n'aurait pas été complète. Elève surtout de Mihaïl Jora et Dimitrie Cuclin, ayant complété ses études à Paris et à Budapest, lauréate de mentions et de prix « Georges Enesco » dès sa plus tendre jeunesse, elle a toujours été un modèle pour le maintien souple de la tradition ou, autrement dit, pour le mouvement, l'innovation continuelle, fondés sur le langage musical autochtone spécifique. De nos jours encore, l'œuvre de Hilda Jerea conserve les mêmes mobilité et ouverture à la nouveauté, mais chaque fois les conquêtes de l'avant-garde s'adaptent au moule de sa personnalité inimitable de compositeur. Outre le chef du groupe, dont les mérites sont unanimement reconnus en ce qui concerne le profil de la formation, son répertoire, sa tenue musicale, sa dignité interprétative — qualités reflétées avec fidélité par le prestige actuel du groupe — outre Hilda Jerea donc, *Musica nova* comprenait encore à l'époque le violoniste Mircea Opreanu, très apprécié comme soliste dans les concerts, le clarinettiste Aurelian Octav Popa, que recommandent de brillants prix internationaux, le violoniste Valeriu Pitulac, une garantie de musicalité et style, et le violoncelliste Cătălin Ilea, au seuil d'une brillante carrière internationale, que son évolution individuelle ultérieure allait confirmer pleinement.

Dès le début, les membres de l'ensemble avaient pris comme mobile de leur constitution en groupe, le fait que la musique de chambre est de nos jours un endroit privilégié des confrontations les plus actives entre les nombreuses tendances stylistiques de notre siècle, qu'elle représente peut-être le terrain le plus fertile en idées pour l'art actuel de la composition. Et pas seulement l'art actuel: depuis Haydn et Beethoven, c'est là que toutes les initiatives ont mis à l'essai leur valeur pratique, c'est là que sont nés de futurs courants et orientations. La conception de la musique de chambre comme terrain de la confrontation d'idées et comme laboratoire de création demeure la même après onze ans — un âge vénérable pour une telle formation artistique dont le titre est tout un programme: *Musica nova*. C'est à partir de ces données que se formeront les styles d'interprétation, la personnalité collective; la musique de chambre sera, dans la vision du groupe, un dialogue d'idées conduit avec lucidité, afin de mettre en lumière les articulations les plus intimes de l'œuvre. Le langage détermine la structure, mais la structure aussi choisit son langage; le détail se soumet à la conception générale. Cette conception d'envergure, dans l'élaboration de laquelle Hilda Jerea a, évidemment, un grand mérite, rend la formation apte à l'improvisation, avec une dose plus ou moins grande de liberté

accordée aux interprètes, de manière à ce que l'initiative personnelle soit toujours rapportée à la démarche collective et s'inscrive dans la configuration générale de l'ouvrage, selon le désir du compositeur. La conception du répertoire a suivi ce programme sous-entendu et si *Musica nova* a toujours montré une préférence pour l'actualité musicale, les classiques n'ont jamais été absents de son répertoire. Vu les grandes disponibilités de timbre des instruments choisis, le groupe a la possibilité de se limiter aux duos ou trios, ou de collaborer avec d'autres instrumentistes pour les pièces qui l'exigent. Il en résulte un répertoire imposant dont je citerai au hasard: Ives, Mozart, Foss, Morton, Feldman, Haydn, Ravel, Gorecky, Schubert, Berg, Bartok, Webern, Messiaen, Tausinger, Mayuzuny... J'ai gardé le souvenir de quelques interprétations absolument remarquables, véritables morceaux d'anthologie, de pièces connues, comme le *Quatuor pour la fin du temps* d'Olivier Messiaen (d'ailleurs enregistrée sur disque) ou le *Trio* de Charles Ives, ou la vision tendue, dramatique de l'ouvrage *Genesis* du compositeur polonais Mikolaj Gorecky.

Naturellement, l'école musicale roumaine se voit réserver une place de choix au répertoire, à commencer par la découverte d'œuvres inédites d'Enesco ou Alfred Mendelsohn, suivies par plusieurs dizaines de premières auditions, en général, des œuvres spécialement dédiées à la formation. Nous devons au groupe *Musica nova* l'inauguration publique de pièces de référence d'Anatol Vieru, Ştefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroë, Doru Popovici, Miriam Marbe, et la liste continue avec le nom des plus jeunes Octav Nemescu et Iancu Dumitrescu.

Il convient d'insister sur la contribution du groupe à l'abolition de certains préjugés de style, par des programmes savamment combinés de musique ancienne et nouvelle, présentés dans les longues et fréquentes tournées de la formation (Pologne, Yougoslavie — Biennale de Zagreb —, R. F. d'Allemagne, Autriche, Pays-Bas, Union Soviétique, Suède, Etats-Unis d'Amérique — y compris un concert de gala à l'ONU —, Italie, France — Festival de Royan —, Tchécoslovaquie, Portugal), où les partitions roumaines voisinaient avec des pièces importantes de la musique universelle.

On a remarqué que la force interprétative de l'ensemble résidait, par-delà les données techniques, dans sa clairvoyance, dans son effort de détecter les intentions les plus subtiles du compositeur, dans l'enthousiasme de ses convictions musicales. Ces dernières années, la composition du groupe a changé; la liste des membres commence aujourd'hui par Mircea Opreanu, nouveau «leader» du groupe et continue avec des instrumentistes-compositeurs comme Paul Rogojină (piano) et Vladimir Mendelsohn (viole), le clarinettiste Valeriu Bărbuceanu (ayant participé à une autre formation de musique contemporaine, *Groupe 3+* et manifestant un goût et un penchant marqués pour la musique de chambre), enfin, Dorel Fodoreanu, l'un des meilleurs produits du Conservatoire de ces dernières années, au violoncelle. Le remaniement de la formation s'est produit par paliers, au fur et à mesure que, l'un après l'autre, les anciens membres s'affirmaient comme solistes. La continuité de style est assurée par Mircea Opreanu, auquel Hilda Jerea a conféré toute l'autorité de chef de la nouvelle équipe. On préconise d'ailleurs que le nom de *Musica nova* désigne désormais davantage une école d'interprétation, un certain style de travail sur la partition, plutôt qu'une équipe fixe. A cette fin, l'ensemble multiplie sans cesse ses collaborations et, à travers elles, son répertoire, les nouveaux venus étant tenus d'adopter la manière interprétative liée au nom du groupe. On remarque que la mobilité qui caractérise l'interprétation de *Musica nova* étend son action sur la composition même de la formation, celle-ci s'appuyant surtout sur les membres susmentionnés, tant comme interprètes que comme porteurs d'un style consacré.

COSTIN CAZABAN

CHRONIQUE DU DISQUE

L'an passé, Marin Constantin, chef d'orchestre et compositeur, accomplissait ses cinquante ans d'existence et ses trente ans d'activité artistique. Cet anniversaire fut célébré sous les auspices de la Philharmonie «Georges Enesco» et du Conservatoire «Ciprian Porumbescu» de Bucarest, en vertu d'une belle tradition instaurée dans notre vie musicale à l'occasion des anniversaires de Valentin Gheorghiu, pianiste et Ion Voïcu, violoniste; chaque fois, on a donné la parole à la Musique en lieu et place des discours solennels. Au programme du concert de gala, interprété par Marin Constantin avec l'intensité intérieure qui lui est propre, sur «l'instrument»

(encore inégalé) qu'est le chœur « Madrigal » — sa création, l'œuvre de sa vie —, figuraient pour la première fois deux ouvrages aujourd'hui enregistrés sur le disque STM-ECE 01127, édité par la Maison Electrecord. Il s'agit d'*Offrande aux enfants du monde* de Sabin Păutza, jeune compositeur de Jassy, et du *Temps des cerfs* de Tiberiu Olah, l'aîné (en fait le plus mûr et le mieux affirmé dans la vie musicale nationale et internationale) des auteurs figurant sur ce disque. Le récital du chœur « Madrigal » y est complété par une partition entrée depuis quelque temps déjà au répertoire de la formation: *Miroitement*, d'Irina Odăgescu-Ţuţuianu, ainsi que par une autre œuvre tout récemment inscrite à son programme: *Multisons mioritiques*, de Sorin Vulcu.

La pièce de Sabin Pautza, *Offrande aux enfants du monde*, qui ouvre le disque, se présente comme une sœur cadette (mais de plus grande étendue) de la *Suite pour chœur d'enfants, instruments à vent et percussion* de Liviu Glodeanu et des *Proverbes et devinettes* de Mihaï Moldovan. C'est une véritable rhapsodie sur des thèmes pris au folklore des enfants de toutes les parties du monde, d'une ingénuité charmante et d'une portée humaniste profondément significative. Repris à un grand ethnomusicologue roumain, Constantin Brăiloiu, ces fragments, d'origine nationale très diverse, se succèdent et s'interpénètrent en un montage plein de fantaisie, dont la vivacité est soulignée par la transparence et la couleur du langage musical proprement dit: celui-ci se fonde sur les modes diatoniques à nombre limité de sons, caractérisant bien cette couche très ancienne du folklore dont l'auteur s'est inspiré. Fait paradoxal, cette substance sonore alerte, au caractère de scherzo, dégage dans son ensemble une poésie intense, répondant bien au titre de l'ouvrage. Cela vient surtout de ce que l'écriture typique pour les chœurs d'enfants est valorisée par la sonorité cristalline du « Madrigal ». Il s'établit donc entre la partition et ses interprètes une relation idéale, où les deux parties n'ont qu'à gagner, et grâce à laquelle les significations dernières, aux implications profondément philosohiques, sont transmises à l'auditoire: « l'offrande » est ici consacrée à la pureté, à l'innocence, à la joie de vivre.

L'effort vers un idéal analogue de pureté et de lumière (« Pour me tenir en ce moment dans l'éblouissement du soleil/l'âme droite et haute », disent dans le finale les vers de Mariana Dumitrescu, trop tôt disparue) fonde la démarche artistique complexe du poème *Miroitement*, d'Irina Odăgescu-Ţuţuianu. Cette confession poétique et musicale, très unitaire, qui jumelle le mot et la mélodie d'essence chromatique, traverse des moments d'intériorisation profonde, des étapes dramatiques, tragiques même; la monodie se change en polyphonie, il y a comme des explosions d'accords et enfin, après des conflits sonores spectaculaires, nous aboutissons au triomphe d'une quiétude souveraine et longtemps désirée. Avec son remarquable pouvoir de « faire passer » la charge émotionnelle, avec son dosage savant des effets dans le but de contourer une véritable dramaturgie interprétative, Marin Constantin inscrit ici, en dessinant l'arc ascendant de la tension artistique, un des tours de force de sa formation. Souple, nerveux, le chœur « Madrigal » vit à un maximum d'intensité chaque inflexion de l'évolution héroïque de la destinée humaine exemplaire retracée par l'ouvrage.

Mais la réalisation suprême du « Madrigal» dans le domaine de la création roumaine contemporaine est sans doute l'interprétation du *Temps des cerfs* de Tiberiu Olah, pièce où la formation transcende sa propre condition d'ensemble vocal pour concourir, en sonorité, les ensembles instrumentaux. Obtenir l'impossible dans l'invention timbrale est devenu pour Tiberiu Olah une obsession féconde (sans pour autant se substituer au but ultime de son travail): après avoir prêté à l'orchestre, dans un ouvrage *(Perspectives)* qui est un vrai chef-d'œuvre, les sonorités des instruments électroniques, il tire aujourd'hui du chœur (non pas, il est vrai, de n'importe lequel, mais du « Madrigal ») d'incroyables sonorités orchestrales; et cet orchestre est traité avec le raffinement de couleurs qui est la marque du compositeur. Cela justifie le nom de « symphonie chorale » attribué par Tiberiu Olah à cette œuvre originale située en dépit de son caractère inédit, aux antipodes de la spéculation sonore, car elle est également roumaine et moderne et ne contient aucun effet, aucun procédé qui n'ait une justification expressive et musicale ou qui ne prenne sa source, de plus ou moins loin, dans notre folklore.

Les trois premiers morceaux figurant sur le disque présentent le « Madrigal » dans son rôle habituel de chœur *a capella*; le dernier — *Multisons mioritiques*, de Sorin Vulcu — l'oblige à évoluer, en tant que protagoniste il est vrai, dans le cadre d'un complexe sonore peu commun, qui ajoute au piano et à un riche ensemble de percussion une bande magnétique et des *tulnice* (une sorte de buccin en bois des Carpates occidentales). Comme on le voit,

l'intention est d'associer des sources sonores représentant le passé le plus reculé, à la tradition « classique » et à l'expression d'avant-garde. Obtenir une fusion complète entre ces sources est certes une épreuve de virtuosité, que le jeune compositeur enlève avec succès. Il est servi, dans cette difficile entreprise, par une bonne réalisation de la bande magnétique (dans le laboratoire électro-acoustique du Conservatoire « Ciprian Porumbescu », en collaboration avec l'ingénieur Traïan Ionescu), par la disposition stéréophonique (en vue d'obtenir une sollicitation pluridimensionnelle de l'auditoire, et à des distances diverses) d'un appareil sonore important et varié, ainsi que par une technique très souple des superpositions et de la circulation des structures constitutives du flux musical. En plus du caractère spectaculaire des moyens d'extériorisation, celui-ci témoigne d'une méditation philosophique approfondie sur le thème de la permanence et de la continuité du peuple roumain sur ces terres où est née l'inégalable ballade de la *Mioritza*, dont l'esprit (le titre en témoigne) inspire l'ouvrage en entier. Quant à l'interprétation artistique de ce message, le chœur « Madrigal » et son chef, Marin Constantin, la réalisent au meilleur de leur forme.

Ce récent récital, qui accroît la discographie déjà si riche de l'ensemble marque une fois de plus et avec la même énergie la place et le rôle du « Madrigal » dans le paysage de la vie musicale roumaine. Son existence est particulièrement importante, non seulement à cause de ses interprétations sans défaut des œuvres de la Renaissance, ni même à cause du dévouement qu'il a mis à valoriser les trésors de la musique roumaine ancienne, mais surtout parce qu'il encourage nos compositeurs à étendre continuellement, hardiment, les frontières du langage de la musique chorale.

LUMINIȚA VARTOLOMEÏ

● A la Xe édition du Concours international de musique vocale de la ville de Paris, Cornelia Pop-Angelescu, jeune soprano de Roumanie, a obtenu le IIe prix.

● L'orchestre autrichien de Bad Schallerbach s'est assuré pour toute la période estivale la collaboration du pianiste roumain Mauriciu Vescan.

● Mihaï Panghe, basse, et Eduard Tumageanian, baryton, Roumains l'un et l'autre, ont chanté à l'Opéra du Rhin de Strasbourg.

● 25 instrumentistes roumains, sous la baguette de Stanciu Elvir, se font entendre à l'Opéra et à la Philharmonie de Téhéran (Iran).

● La Philharmonie d'Etat d'Oradea, dirigée par Erwin Acel et Miron Rațiu, le soliste étant Cătălin Ilea, violoncelliste, a offert un concert au Festival de Vicence, en Italie. Au programme : Paul Constantinescu, Doru Popovici, Rachmaninov, Schubert, Schumann et Beethoven. A Torre del Lago, à Lucca et à Sienne, en Italie également, le soprano Lucia Stănescu — de l'Opéra de Cluj-Napoca — a chanté dans *Madame Butterfly* et dans *la Tosca*.

● A Stuttgart (en R. F. d'Allemagne) on a pu entendre, sous la baguette de Hans Zanotteli, le *Requiem* de Verdi. C'est le chanteur roumain Ludovic Spiess qui interprétait la partie du ténor. A Munich, Magda Ianculescu, soprano, a donné un récital dont le programme comprenait, à côté d'œuvres de compositeurs français et espagnols, celles de compositeurs roumains, comme Tiberiu Brediceanu, George Stephănescu, Mihaïl Jora, Pascal Bentoïu, Paul Constantinescu, etc. Notons encore que le baryton roumain George Ionescu a incarné Escamillo, de *Carmen*, et Sebastiano de *Tiefland* sur la scène de l'opéra de Bielefeld.

● En Ecosse, la violoniste roumaine Mihaela Martin a interprété, avec l'accompagnement de la «Scottisch National Philharmonia», le *Concerto* de Max Bruch.

● Au cours d'une session spéciale, l'Académie de la R.S. de Roumanie a décerné ses prix pour l'année 1974. En ce qui concerne le domaine littéraire et artistique, ies prix sont les suivants: PRIX « B.P. HASDEU » (critique, histoire littéraire et philologie): *Histoire de l'étude systématique du folklore roumain* d'Ovidiu Bârlea et *les Humanistes roumains et la culture européenne* d'Alexandru Duțu. PRIX « MIHAÏ EMINESCU » (poésie): *Pastels* de Constanța Buzea, *Sonnets* de Petre Ghelmez et *la Bataille suivante* de Aladar Lászloffy. PRIX « ION CREANGĂ » (prose): *Des paysans*, roman de Dinu Săraru, et *l'Aigle*, roman de Radu Theodoru. PRIX « I.L. CARAGIALE » (théâtre et théâtrologie): *Chroniques dramatiques* de Radu Popescu et *Problèmes de vie, de théorie et d'histoire théâtrale* de Ion Zamfirescu. PRIX « ION ANDREESCU » (pour les arts et la critique plastiques): *l'Œuvre de Constantin Brancusi en Roumanie* de Barbu Brezianu et l'exposition personnelle de gravure et de sculpture de Marcel Chirnoagă. PRIX « GEORGES ENESCO » (musique): *Six images pour orchestre* d'Adrian Rațiu et *Offrande aux enfants du monde* de Sabin Păutza. PRIX « CIPRIAN PORUMBESCU » (musicologie): *le Folklore musical du Bihor* de Traïan Mârza et *Directions dans la musique roumaine de 1900 à 1930* de Clemansa Liliana Firca.

● A l'occasion des fêtes du Bicentenaire des Etats-Unis 1776 —1976, l'Institut d'Etudes sud-est et centre-européennes de l'Université de Columbia (U.S.A.) et la Bibliothèque roumaine de New York ont organisé un symposium ayant pour thème « Les relations roumano-américaines sur de multiples plans ». Au cours de la première journée ont été présentées, entre autres, les communications « La révolution américaine et la guerre civile reflétées dans l'historiographie roumaine », par Ilie Ceaușescu, docteur ès sciences historiques, et « Les premières relations culturelles roumano-américaines du temps de Benjamin Franklin », de Demeter Dvoïcenko Markov, docteur ès sciences historiques, professeur au Monmouth College de New Jersey. La deuxième journée a été consacrée aux diverses facettes de l'évolution ascendante des relations culturelles roumano-américaines.

● En tournée de conférences aux Etats-Unis, le professeur roumain Virgil Cândea a parlé au réseau de télévision CBS et dans le cadre de la Bibliothèque roumaine de New York de « L'épanouissement spirituel des nationalités cohabitantes de Roumanie ».

POÉSIE

VASILE ALECSANDRI: *Pasteluri* (Poésies lyriques). Éd. Ion Creangă. TUDOR ARGHEZI: *Poezia filozofică* (la Poésie philosophique), anthologie, préface, notes et bibliographie d'Elena Zaharia Filipaş; tableau chronologique de G. Pienescu, coll. « Textes commentés Lyceum », Éd. Albatros. TEODOR BALŞ: *Noaptea coridei* (la Nuit de la corrida). Éd. Cartea Românească. LUCIAN BLAGA: *Ce aude unicornul* (Ce qu'entend l'unicorne), anthologie et postface d'Eugen Simion. Série « Arcades ». Éd. Minerva. NICOLAE BRÎNDA: *Lumina rugului* (la Lumière du bûcher). Éd. Cartea Românească. CONSTANŢA BUZEA: *Limanul orei* (le Rivage de l'heure). Éd. Eminescu. CORESI: *Psaltirea slavo-română (1577) în comparaţie cu psaltirile din* 1570 *şi* 1589 (le Psautier slavo-roumain (1577) comparé aux psautiers de 1570 et 1589), texte établi, introduction et index par Stela Toma, Éditions de l'Académie. DAN DAMASCHIN: *Intermundii* (Intermondes). Éd. Albatros. Paul EMANUEL: *Astăseară* (Ce soir). Éd. Cartea Românească. DIONISIE FĂRCAŞIU: *Lacrimi în soare* (Larmes au soleil). Éd. Dacia. MARIANA FILIMON: *Recital* (Récital). Éd. Cartea Românească. OCTAVIAN GOGA: *Poezii* (Poésies). Paru par les soins et avec une préface de Ion Dodu Bălan, coll. « Lyceum ». Éd. Albatros. EMIL ISAC: *Poezii* (Poésies). Édition parue par les soins de Mircea Tamaş et Eronim Precup. Éd. Minerva. RODICA IULIAN: *Scrisori către un străin apropiat* (Lettres à un étranger proche). Éd. Eminescu. VASILE IGNA: *Provincia cărturarului* (la Province de l'érudit). Éd. Dacia. C. MIU-LERCA: *Unde concentrice* (Ondes concentriques), avec une préface d'Ovidiu Papadima. Éd. Facla. A signaler également *Meşterul Manole* (Maître Manolé), avec une préface de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Éd. Albatros. TOMA GEORGE MAÏORESCU: *Călăreţul albastru* (le Cavalier bleu). Ed. Eminescu. FLORICA MITROÏ: *Între cer şi pământ* (Entre ciel et terre). Ed. Cartea Românească. FLORIN MOSCALI: *Lupoaica albă* (la Louve blanche). Ed. Cartea Românească. ION MURGEANU: *Confesiune patetică* (Confession pathétique). Ed. Cartea Românească. DAMIAN NECULA: *Maşina timpului* (la Machine du temps). Ed. Eminescu. OTILIA NICOLESCU: *Colinele somnului* (les Collines du sommeil). Ed. Cartea Românească. VIRGIL NISTOR: *Pe-o invizibilă hartă, percuţii* (Sur une invisible carte, percussions). Ed. Cartea Românească. DIM. RACHICI: *Teritoriul unui surîs* (le Territoire d'un sourire). Éd. Cartea Românească. CICERONE THEODORESCU: *Nebunul regelui* (le Fou du roi). Ed. Cartea Românească. GEORGE TĂRNEA: *Balade* (Ballades). Ed. Cartea Românească. A signaler également *Bulgăre de aur în piele de taur*. Ghicitori (Boule d'or sous une peau de taureau. Devinettes). Edition parue par les soins et avec une préface et un index bibliographique de Radu Niculescu. Série « Maître Manolé ». Éd. Minerva. *Zece poeţi tineri* (Dix jeunes poètes). Ed. Junimea. ALEXIU VICIU: *Flori de cîmp* (Fleurs des champs). Doînas, vers satiriques, lamentations funèbres, ballades. Ed. Dacia.

PROSE

ION AGÎRBICEANU: *Gura satului* (les Mauvaises langues du village). Ed. Minerva. COSTACHE ANTON: *Dimineţile lungi* (les Longues matinées). Éd. Cartea Românească. I. A. BASSARABESCU: *Pe dreziná* (En draisine). édition parue par les soins de Theodor Vîrgolici. Éd. Minerva. GEO BOGZA: *Cartea Oltului. Statuia unui rîu* (le Livre de l'Olt. la Statue d'une rivière). Éd. Minerva. ION BĂIEŞU: *Pompierul şi opera* (le Pompier et l'opéra). Éd. Cartea Românească. GEORGE CĂLINESCU: *Opere*, vol. X — Nuvele, alte poezii. Horaţiu: Opere, traducere, (Œuvres, t. X. Nouvelles, autres poésies. Horace: œuvres, traduction). Edition parue par les soins d'Andreï Rusu. Éd. Minerva. VLADIMIR COLIN: *Grifonul lui Ulise* (le Griffon d'Ulysse), récits. Éd. Cartea Românească. DIMITRIE CANTEMIR: *Descrierea Moldovei* (Description de la Moldavie), préface de Magdalena Popescu. Série « Arcades ». Éd. Minerva. RADU CIOBANU: *Nemuritorul albastru* (l'Immortel bleu). Éd. Eminescu. THEODOR CONSTANTIN: *Cel mai lung amurg* (le Plus long crépuscule), Éd. Militaires. DUMITRU CORBEA: *Primejdia* (le Danger). Éd. Cartea Românească. VINTILĂ CORBU: *Căderea Constantinopolului* (la Chute de Constantinople). Éd. Cartea Românească. LUCIA DEMETRIUS: *Răspîntiile* (les Carrefours). Éd. Eminescu. ANGHEL DUMBRĂVEANU: *Piatra de încercare* (la Pierre de touche). Ed. Cartea Românească. VIRGIL DUDA: *Al doilea pasaj* (le Second passage). Éd. Cartea Românească. ILEANA CORBEA et N. FLORESCU: *Biografii posibile* (Biographies possibles). Éd. Eminescu. GRIGORE ILISEI: *Reîntoarcerea verii* (Retour d'été). Ed. Eminescu. I. IGIROŞIANU: *Clepsidra amurgului* (la Clepsydre du couchant). Ed. Cartea Românească. ION LAZĂR: *O mie de ani fericiţi* (Mille années heureuses). Éd. Eminescu. CORNELIU LEU: *Această viaţă sentimentală* (Cette vie sentimentale). Éd. Cartea Românească. I. KALUSTIAN: *Conspiraţii sub cer deschis* (Conspirations à ciel ouvert), œuvres journalistiques. Éd. Eminescu. THEODOR MAZILIU: *O singură noapte eternă* (Une seule nuit éternelle). Ed. Eminescu. RUXANDRA BERINDEI et MODEST MORARIU: *Casa dintre portulaci* (la Maison parmi les pourpiers). Éd. Cartea Românească. CONSTANTIN MUNTEANU: *Zaruri de cretă* (Dés de craie), Ed. Junimea. PETRU MAÏOR: *Scrieri* (Ecrits), t. I—II, préface de Maria Protase. Edition parue par les soins de Florea Fugaru; coll. « Bibliothèque pour tous », Éd. Minerva. C. NEGRUZZI: *Pagini alese* (Pages choisies). Paru par les soins et avec une préface de Liviu Leonte, coll. « Lyceum ». Éd. Albatros. ALEXANDRU PAPILIAN: *O seară de noiembrie* (Un soir de novembre). Ed. Cartea Românească. VICTOR PAPILIAN: *Chimiştii nemuririi* (les Chimistes de l'immortalité), t. I, Éd. Scrisul Românesc. ALEXANDRU RUDEANU: *Pietrele acestei case* (les Pierres de cette maison). Ed. Eminescu. V. REBREANU: *Iubirile cascadorului* (les Amours du cascadeur). Éd. Eminescu. ION RUSU-ŞIRIANU: *Acţiunea* (l'Action). Éd. Scrisul Românesc. ION ŢĂRANU: *Sub zodia Dragonului* (Sous le signe du Dragon). Éd. Junimea. C. D. VASILE: *Pană-Albastră şi expediţia neterminată* (Plume-Bleue et l'expédition inachevée). Éd. Scrisul Românesc. ROMULUS ZAHARIA: *Semnul delfinului* (le Signe du dauphin), coll. « Reporter ». Ed. Eminescu. GRIGORE ZANC: *Conul de umbră* (le Cône d'ombre). Éd. Dacia.

LIVRES EN ALLEMAND

ADAM MÜLLER-GUTTENBRUNN: *Dämonische Jahre* (Années démoniaques). Ed. Facla. FRANZ HODJAK: *Offene Briefe* (Lettres ouvertes — poésies), Ed. Kriterion.

LIVRES EN HONGROIS

MAJTENYI ERIK: *Hajóharang a Hold utcában* (Cloche de bord dans la rue du monde), roman autobiographique. Éd. Kriterion. ION MARIN SADOVEANU: *Százdveg Bukarestben* (Fin de siècle à Bucarest), roman. Traduit en hongrois par Faskerthy György. Éd. Kriterion. ZAHARIA STANCU: *Mezitlab* (Nu-pieds), traduit en hongrois par Ferenc Szemler. Ed. Dacia.

HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

NICOLAE BALOTĂ: *Universul prozei* (l'Univers de la prose). Éd. Eminescu. Bibliographie Mihaï Eminescu, t. I, Œuvres. Éditions de l'Académie. GH. BULGAR: *De la cuvînt la metaforă în variantele liricii eminesciene* (De la parole à la métaphore dans les variantes de la lyrique d'Eminescu). Éd. Junimea. EUGEN BARBU: *O istorie antologică și polemică a literaturii române: Poezia română contemporană* (Une histoire anthologique et polémique de la littérature roumaine: La poésie roumaine contemporaine). Éd. Eminescu. ȘERBAN CIOCULESCU: *Itinerar critic* (Itinéraire critique), t. I. Éd. Eminescu. LEON LEVIȚKI: *Studii shakespeariene* (Études shakespeariennes). Éd. Dacia. G. IBRĂILEANU: *Studii literare* (Études littéraires), édition parue par les soins et avec une préface de I. Bălu. Coll. « Lyceum ». Éd. Albastros. NICOLAE MANOLESCU: *Sadoveanu sau utopia cărții* (Sadoveanu ou l'utopie du livre). Éd. Eminescu. MIRCEA MANCAȘ: *Orientări în cultura contemporană* (Orientations dans la culture contemporaine). Éd. Junimea. CLIO MĂNESCU: *Mitul antic elen* (le Mythe antique hellène). Éd. Univers. I. MAXIM: *Orfeu — Bucuria cunoașterii* (Orphée — la Joie de la connaissance). Coll. « Études ». Éd. Univers. LUCIAN RAÏCU: *Critica — formă de viață* (la Critique — forme de vie). Éd. Cartea Românească. MOLNAR PIUARU: *Retorica, adecă învățătura și întocmirea frumoasei cuvîntări* (la Rhétorique, c'est-à-dire l'étude et l'élaboration du beau parler). Coll. « Testimonia ». Éd. Dacia. ZAHARIA SÎNGEORZAN: *Mihaïl Sadoveanu. Teme fundamentale* (Mihaïl Sadoveanu. Thèmes fondamentaux). Éd. Minerva. *Spiritul militant al literaturii române.* (l'Esprit militant de la littérature roumaine). Préface de Gh. Stoica. Anthologie, commentaires et notes sur l'édition par Adrian Isac. Coll. « Permanences, Perspectives ». Éd. Eminescu. N. STEINHARDT: *Între viață și cărți* (Entre la vie et les livres). Éd. Cartea Românească. *Studii despre opera lui I. L. Caragiale* (Etudes sur l'œuvre de I. L. Caragiale), publiées par les soins et avec une préface et une bibliographie de Ion Roman. Coll. « Lyceum ». Éd. Albatros.

LITTÉRATURE UNIVERSELLE

APOLLONIOS DE RHODES: *Argonauticele* (Argonautiques). Traduction, préface et notes de Ion Acsan. Éd. Univers. LAUTRÉAMONT: *Cînturile lui Maldoror* (les Chants de Maldoror). Œuvres complètes comprenant les Chants de Maldoror — Poésies — Lettres. Traduction, bibliographie et illustrations de Tașcu Gheorghiu, préface de Romul Munteanu, Éd. Univers. GILBERT CESBRON: *O albină se zbate în fereastră* (Une abeille contre la vitre). Coll. « Le roman d'amour », en roumain par Mircea Spiridoneanu et Ileana Zara. Éd. Eminescu. THÉOPHILE GAUTIER: *Domnișoara de Maupin* (Mademoiselle de Maupin), Éd. Univers. FRANZ GRILLPARZER: *Întîmplări din viața mea* (Evénements de ma vie). Collection « Correspondance. Mémoires. Journaux ». Éd. Univers. STANISLAS LEM: *Ciberiada* (la Cibériade), traduction et préface de Mihaï Mitu. Coll. « Fantastic club ». Éd. Albatros. JACK LONDON: *Martin Eden*, t. I, II. Traduction et préface de Dumitru Mazilu. Coll. « Bibliothèque pour tous ». Éd. Minerva. GIAMBATTISTA MARINO: *Florilegiu* (Florilège) Avant-propos, traduction et notes de Leonid Dimov Coll. « Orphée ». Éd. Univers. AZIZ NESIN: *Copiii de azi sînt formidabili* (les Enfants d'aujourd'hui sont formidables). Traduit du turc par Erem Melike. Éd. Albatros. PANDELIS PRÉVÉLAKIS: *Soarele morții* (le Soleil de la mort). Traduit du grec, préface et notes par Polixenia Carambi. Éd. Univers. LÉON TOLSTOI: *Jurnal* (Journal), t. II. Éd. Univers. IOANNA TSATSOS: *Poezii* (Poésies), traduit du grec et préface par Ion Brad. Éd. Eminescu. LÉOPOLD SEDAR SENGHOR: *Hosties noires. Jertfe negre*, édition bilingue, français-roumain. Sélection, préface, traduction et notes de Radu Cârneci. Couverture et illustrations (12 gravures sur bois) de Dan Erceanu. Éd Univers. LÉONARD DE VINCI: *Scrieri literare* (Ecrits littéraires), préface, traduction et notes d'Ovidiu Drîmba. Éd. Albatros. *Din cîntecele Chinei antice* (Chants de la Chine antique). Version roumaine et avant-propos de Ion Covaci. Coll. « Orphée ». Éd. Univers.

ART

OLGA BUȘNEAG: *Artă decorativă românească* (Art décoratif roumain). Éd. Meridiane. DAN ER. GRIGORESCU: *Roma* (Rome), album. Éd. Sport-Tourisme. JOHN POPE HENNESSY: *Portretul în Renaștere* (le Portrait sous la Renaissance), traduction d'Alexandra Dobrota, série « Bibliothèque d'art. Biographies. Mémoires. Essais ». Éd. Meridiane. WILLIAM HOGARTH: (album). Série « Cabinet des estampes ». Éd. Meridiane, VIORICA GUY MARICA: *Van Gogh* (album), en anglais. Traduction en roumain d'Andreea Gheorghițoiu. Coll. « Classiques de la peinture universelle ». Éd. Meridiane. GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE: *Estetica contemporană*. O anchetă. (l'Esthétique contemporaine. Une enquête), t. I, II. Traduction: Crișan Toescu, Préface: Titus Mocanu. Série « Bibliothèque d'art . Art et pensée ». Éd. Meridiane. VASILE NICOLESCU: *Turner* (album). Coll. « Classiques de la peinture universelle ». Éd. Meridiane.

LITTÉRATURE SOCIO-POLITIQUE, PHILOSOPHIQUE ET HISTORIQUE

GEORGES BLOND: *Furioșii Domnului*.(les Enragés de Dieu). Préface de Dumitru Almaș. Traduit du français par Julia Giroveanu et Sanda Mihăescu Boroianu. Éditions politiques. SERGIU AL-GEORGE: *Limbă și gîndire în cultura indiană* (Langage et pensée dans la culture indienne). Série « Biblioteca Orientalis ». Éditions scientifiques et encyclopédiques. C. DOBROGEANU-GHEREA: *Opere complete* (Œuvres complètes), t. I, Éditions politiques. C. GIURESCU: *Histoire de Bucarest* (en anglais et allemand). Éd. Sport-Tourisme. MARX-ENGELS-LÉNINE: *Despre raportul național-internațional* (Sur le rapport national-international). Éditions politiques, ALBERT MATHIEZ: *Revoluția franceză* (la Révolution française), traduction: Leonard Altbuch, Éditions politiques. *Revoluția științifică tehnică* (La révolution technico-scientifique). Coll. « Idées contemporaines ». Éditions politiques. ALEXANDRU VIANU: *Relații internaționale ale României în acte și documente, vol. I, II*, 1939 — 1945 (Relations internationales de la Roumanie dans les actes et documents, t. I, II, 1939—1945). Éditions didactiques, DUMITRU TUDOR: *Arheologia română* (l'Archéologie roumaine). Éditions scientifiques et encyclopédiques. H. WALD: *Orientări contemporane în teoria cunoașterii* (Orientations contemporaines dans la théorie de la connaissance), Éditions de l'Académie.

NOS COLLABORATEURS

GHEORGHE STROIA (n. 1930). Docteur en philosophie (esthétique), maître de conférences à la chaire d'esthétique de l'Université de Bucarest. Il a collaboré à la rédaction du *Dictionnaire d'esthétique générale* (1974). Auteur de nombreux articles et essais de spécialité.

PAUL GEORGESCU (n. 1927). Licencié en philosophie. Auteur des volumes de critique littéraire : *Ébauches critiques* (Ier t. 1957, IIe t. 1961) ; *Opinions littéraires* (1964); *la Plurivalence nécessaire* (1967) ; *Parmi les livres* (1973). Nouvelles et récits : *les Ages de la jeunesse* (1967) ; « Et... » (1973). Romans : *Descendant* (1968), *Avant le silence* (1975).

RADU FLORIAN (n. 1927). Docteur en philosophie, professeur à la chaire de socialisme scientifique de l'Université de Bucarest. Citons parmi ses œuvres : *le Sens de l'histoire* (1968) ; *la Dialectique du développement de la société capitaliste* (1969) ; *Réflexions sur la philosophie marxiste* (1974) ; *Processus qui définissent la société socialiste* (1975).

ION IANOŞI (n. 1928). Docteur en philosophie (esthétique), titulaire de la chaire d'esthétique de l'Université de Bucarest. Auteur de l'étude *le Roman monumental et le vingtième siècle* (1963, Prix de l'Union des Ecrivains), de la monographie *Thomas Mann* (1956), des essais *la Dialectique et l'esthétique* (1971), *Dostoïevski, « la tragédie du souterrain »* (1968), *le Roman d'une ville* (1972), *le Choix de Jonas* (1974), *Esquisse pour une esthétique possible* (1976).

DUMITRU MICOU (n. 1928). Docteur en philologie, professeur à la chaire d'histoire de la littérature roumaine contemporaine. Critique et historien littéraire avec une riche activité journalistique, il est également l'auteur de plusieurs volumes dont nous citons : *le Roman roumain contemporain, 1944—1959. Réalisations, expériences, directions de développement* (1959, Prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie) ; *la Littérature roumaine au début du vingtième siècle* (1964) ; *l'Œuvre de Tudor Arghezi. Essai sur les âges intérieurs* (1965) ; *la Lyrique de Lucian Blaga* (1968) ; *l'Esthétique de Lucian Blaga* (1970) ; *la Revue « Gîndirea »* (la Pensée) *et son courant* (1975).

PETRE PĂNZARU (n. 1931). Docteur en philosophie, directeur de l'Institut de sciences politiques. Outre des études et des articles, citons parmi ses œuvres : *Convictions philosophiques* (1972) ; *Introduction à la psychologie sociale* (1973) ; *Amitié créatrice* (1976).

Pour s'abonner à la

REVUE ROUMAINE

prière de s'adresser à

I L E X I M

Service export-import presse

Calea Griviței, Nr. 64—66, P.O.B. 2001 Télex 011226

Bucarest—Roumanie

ou aux firmes suivantes:

ALBANIE	Drejtorija Quendrore e Përhapipjes dhe Propagandimit të Librit, Rruga Konferenca e Pezës, Tirane — Albanie
R.D. ALLEMANDE R.F. D'ALLEMAGNE	Buchexport, Lenin str. 16. Leipzig 701 Kubon & Sagner — P.O.B. 68, München 34 W.E. Saarbach- P.O.B. 101 610 — 5 Köln 1, Follerstrasse 2
ARGENTINE	Libreria Hachette S.A. Rivadavia 789/45 (R.G.) — Buenos Aires
AUSTRALIE	Current Book Distributors PTY Ltd, 425 Pitt. St. Sydney N.S.W. 2000
AUTRICHE	Globus Zeitungen — Druck-und Verlagsanstalt, G.m.b.H. 1200, Höchestädtplatz 3, Wien
BELGIQUE	Du Monde Entier, rue Du Midi 162, Bruxelles, 1000. Agence et Messageries de la Presse 1070, rue de la Petite Ile, B 170, Bruxelles 7
BULGARIE	Hemus-Boul. Russky, 6 Sofia
CANADA	Davies Book Company Ltd. 2220 Beaconsfield Ave, Montréal 261, Québec Mc Gill Univerisity, Law Library, Chancellor Day Hall, 3644 Peel Street, Montréal 112
R.P. de CHINE	China National Publications Import Corporation — P.O.B. 88 Peking
R.P.D. DE CORÉE	Chulphanmul — Phenian
CUBA	Instituto Cubano del Libro, Calle O'Reylly nr. 407, La Habana
DANEMARK	Ejnar Munkasgaard, Norregade 6 — Kopenhagen K
ESPAGNE	Libreria Herder, Calle de Balmes 26 — Barcelona 7
ÉTATS-UNIS	Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y. EBSCO — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham, Alabama 35201 Stechert Macmillan Inc., 7250 Westfield Ave., Pennsauken, N.Y. 08.110 Morgan Guranty Trust Company of New York, 23 Wall Street, New York N.Y. 10015 Read More, Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10.006 Maxwell International Subscription Agency-Fairview Park, Elmsford, New York 10 523 F.W. Faxon Company, Inc. 15 Southwest Park Westwood, Mass 020090 Walter Johnson — Inc. 355 Chestnut Street Norwood, N. Y. 07648
FINLANDE	Akateeminen Kirjakauppa — P.O.B. 128 — S.F. 00101 — Helsinki 10
FRANCE	Hachette — 58, rue Jean Bleuzen F. 92 170 — Vanves. Dawson — France S.A. Service Libraire, B.P. 40 — 91,121 — Palaiseau Offi — Lib., 48 Rue Gay-Lussac. 75 Paris 5e.
GRÈCE	Atom, Karagheorghi Servivas 7 — Athènes Institute for Balkan Studies, Vas Sophian 4, Thessaloniki
HONGRIE	Kultura, P.O.B. 149 — Budapest 62
ISRAÉL	Haiflepac Ltd., 11, Arlosorov Street — Haifa, P.O.B. 1794 Lepac, 15 Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel Aviv
ITALIE	Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123, Milano Libreria Commissionaria Sansoni, Via Lamarmora 45, Firenze
JAPON	Maruzen Co Ltd. 3—10 Nihonbashi 2-Chome, Chuo-Ko, Tokyo 103, P.O.B. 50.50 Nauka Ltd., 2 30—19 Minami — Ikebukuro, Toshima, Tokyo, 171, Japan Pacific Book, Inc., Morikawa Bldg. 7—4 Iidabashi, 1 — Chome, Chiyoda — Ku Tokyo, 102
MONGOLIE	Mongolgosknigotorg, Ulan Bator
NORVÈGE	Norsk Bokimport, P.O.B. 3267 — Oslo Tidesskrift Sentralen Tenum Cammermeyer Karl Johangt. 41—43 Oslo 1
PAYS-BAS	Swets & Zeitlinger, Keizergracht 487, Amsterdam Martinus Nijhoff Publisher & Bookseller, Lange Voorhout 11, P.O.B. 269 Haag 2076 Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197
POLOGNE	Ars Polonica-Ruch Warszawa, Krakowskie Przedmiescie 7
PORTUGAL	Libreria Buchholz, Lisboa — Rua Duque de Palmela 4, Av. da Liberdade
ROYAUME-UNI	Collet's Holding Ltd. Denington Estate, Welingborough Northants NN8 2QT Hachette Gotch Limited, Gotch House, 30 St. Bride Street, London EC4 A4 D WM. Dawson & Sons Ltd., Cannon House. Folkestone, Kent CT 19 See Central Books Ltd. 37, Grays Inn Road — London, WC1
SUÈDE	C.E. Fritze, Fredgatan 2—10327 Stockholm 16 Lindsteds. Kloster Gatan 8, S 222 22 Lund Ronnels Antiquariat AB Birger Jarbogatan 32 114, 29-Stockholm
SUISSE	Pinkus & Cie, Froschaugasse 7—8001 Zürich Schweizer Buchzentrum, 4600 Olten, Amsthausquai 23
TCHÉCOSLOVAQUIE	Artia Ve Smerckach 30 — Praha1 Slovart, Gottwaldovo nam 48.80.000 Bratislava
UNION SOVIÉTIQUE	Mejdunarodnaia Kniga, Moskwa G 200
R.S. du VIETNAM	So Haut Nhap Sach Boa Hai Ba — Trung 32- Hanoi Xunhasaba, 32, Hai Ba Trung — Hanoi
YOUGOSLAVIE	Yougoslavenska Knija, P.O.B. 36 Beograd Prosveta Export-Import Co., Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555 Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206

43.434

AU SOMMAIRE DU PROCHAIN NUMÉRO:

LA CRÉATION ARTISTIQUE POPULAIRE
TRADITIONS ET ACTUALITÉ

OVIDIU PAPADIMA — Du passé lointain vers l'avenir

ANTHOLOGIE de prose et vers folkloriques

COMMENTAIRES

PAVEL RUXĂNDOÏU — Expression des aspirations du peuple

ADRIAN FOCHI — Originalité et interférences

PAUL PETRESCU — Dans le contexte européen

GEORGE MUNTEAN — Folklore et littérature écrite

GHEORGHE FIRCA — La vision des compositeurs

DAN GRIGORESCU — Retour aux sources

VALERIU FILIMON — L'imaginaire dans le conte fantastique roumain

ALEXANDRA TITU — L'univers de l'art naïf

DÉBATS

La création populaire — présent et perspectives